BIANCO E NERO

ANNO I • N. 9 • SETTEMBRE 1937-XV

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

Sommario

DIREZIONE e AMMINISTRAZIONE: ROMA - Via Foligno, 40 tel. 75.732 - 75.300. Per la pubblicità rivolgersi all'UNIONE PUBBLICITÀ ITALIANA. I quaderni non accettano pubblicità cinematografica e non sono inviati in omaggio nè in cambio. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo Italia, Impero e Colonie L. 75, Estero L. 110.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

ANNO I • N. 9 • 31 SETTEMBRE 1937-XV

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator.

(ORAZIO - Ad Pisones, v. 180 e segg.)

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

La psicologia al servizio della cinematografia

Poche manifestazioni della vita contemporanea presentano così grande interesse per lo psicologo e così numerose occasioni di studiare problemi psicologici quanto il cinematografo. Chi vuol rendersi conto dell'interesse che risveglia il cinematografo e vuol penetrare nel meccanismo d'azione attraverso il quale esso attira sempre più numerose le folle, e vuol studiare a quali condizioni esso può mantener vivo questo interesse, si accorge di incontrarsi sopratutto con leggi psicologiche. Il che vuol dire che esaminare i problemi del cinematografo è fare una indagine che non ha soltanto una enorme importanza teorica, ma che si presta anche ad importanti applicazioni pratiche.

Innanzitutto è da osservare che chi ci prepara una visione cinematografica attraverso la regia di un film, consapevolmente o no, fa dell'analisi psicologica. In fondo il regista si trova nella stessa situazione nella quale si trova lo scrittore di romanzo. Non piglio questo esempio a caso. Nel nostro quarto di secolo lo spettacolo cinematografico ha preso quel posto che, nella seconda metà dell'Ottocento, aveva il romanzo. Chi si immergeva allora nella lettura dei romanzi, lo faceva ben raramente per amore della letteratura, ma piuttosto per evadere dalla società, dalla vita d'ogni giorno, per spezzare la propria catena o di dolori o di sofferenze o di noia; immergendosi in un altro mondo, tendeva a dimenticare quello reale. Tanto più era interessante il romanzo, tanto più ricercata ne era la lettura, perchè tanto più era favorita questa evasione. Oggi avviene altrettanto per lo spettacolo cinematografico. L'operaio, stanco per il quotidiano lavoro dell'officina, uniforme e monotono; la commessa di negozio, che ha dovuto vivere tutta la giornata per gli altri; la impiegata, che ha battuto tutta la giornata sui tasti della sua macchina da scrivere, sono alcuni fra i caratteristici clienti di que-

sto metodo di evasione. E questa è tanto più pronta e tanto più efficace, ossia tanto meglio permette di sottrarsi a quello che è il mondo di ogni giorno, quanto meglio permette di immergersi in un mondo che è simile a quello dei propri sogni, delle proprie speranze insoddisfatte, dei propri desideri irrealizzati. Questi, a lungo repressi (e la repressione vuol dire reazione nevrotica, ossia alterazione patologica del carattere) trovano in qualche modo le vie per essere soddisfatti. Vero che la brevità e la insufficienza delle soddisfazioni dà luogo ad una maggiore inquietudine, quindi ad una accentuazione della nevrosi; ossia chi beve un bicchiere d'alcool ovvero si inietta della morfina non pone mente al dopo e alle conseguenze; egli nel momento in cui gli è concesso soddisfare la sua passione bada solo alla soddisfazione in sè stessa considerata, e a conseguire il massimo di soddisfazione. L'operaio che durante il lavoro monotono dell'officina, la dattilografa che durante le lunghe ore d'ufficio, hanno fatto ricorso alla evasione dalla loro vita sofferente rifugiandosi nel mondo dei loro sogni (il giuoco del calcio, l'amore di una creatura, ecc. ecc.) trovano nella proiezione cinematografica una vita di sogno che li soddisfa. Ho ricordato due casi tipici; ma ad ognuno è facile moltiplicarli; e, se ognuno studia quello che è avvenuto nel proprio animo allorchè, immerso nelle tenebre della sala di proiezione cinematografica favorevoli all'isolamento, assiste, tutt'altro che passivo, alla proiezione di avvenimenti che lo avvincono, dovrà apportare la testimonianza di avere anche lui goduto del godimento dovuto a quella evasione.

Di fronte a questo pubblico, che chiede al cinematografo non già la documentazione degli avvenimenti o la risata che fa buon sangue (i film documentari e i cartoni animati sono « subiti » come necessaria preparazione del « pezzo forte »: il film d'attualità), ma il film che lo appassiona e gli fa vivere un'ora di emozione, e proprio di quelle emozioni che corrispondono alla sua cultura, ai suoi bisogni estetici, alla sua tendenza istintiva ed affettiva, il regista si trova in una situazione molto simile a quella dello scrittore di romanzo.

Ma non è da credere che, al pari di certi romanzieri malfamati di altri tempi, il regista riesca al suo intento di interessare il suo pubblico solo ammannendo film in cui le passioni, come si suol dire, sono accarezzate, ossia in cui sono soddisfatte le tendenze individuali istintive. Il suo compito è tutt'altro che facile. Chi ha concepito il soggetto, consegnandogli il copione, gli ha consegnato un materiale bruto dal quale egli deve cavare la vita. La più interessante delle storie può riuscire il più noioso film; una storietta leggera e facile può divenire nelle mani

del regista una materia viva ed appassionata tanto da risvegliare affetti e perciò interessante.

Per riuscire nel suo intento, il regista deve creare l'ambiente, trasportare lo spettatore in un nuovo mondo, farlo vivere in esso, creare quella atmosfera che rende logico lo svolgersi degli avvenimenti. Ognuno sa che la metà di una comune proiezione cinematografica, va perduta nella preparazione. Ognuno sa che proprio in questa fase si mette a prova l'abilità del regista, perchè durante essa si esercita grado a grado quell'azione suggestiva mediante la quale lo spettatore è a poco a poco strappato, senza che egli se ne accorga, al suo mondo per essere trasportato in quello dell'azione che si svolge dinnanzi a lui. A poco a poco egli prende viva parte all'azione; in lui si desta simpatia per questo attore e repulsione ed antipatia per quell'altro; l'azione deve svolgersi innanzi a lui senza inutili deviazioni, senza perder tempo, ma d'altro lato abbastanza lenta perchè la concatenazione degli avvenimenti appaia logica, o meglio, di una logica *sui generis*, quella un poco incoerente propria dei sogni. E come nel sogno si hanno lacune, illogicità che non disturbano, ma che servono alla soddisfazione interiore, altrettanto è tollerato ed utile nel film. Queste incoerenze e queste illogicità non disturbano a condizione che non urtino la suscettibilità dello spettatore e non lo distolgano dalla sua partecipazione all'azione che si svolge dinnanzi a lui. Ma, perchè si realizzi quest'aria di sogno che è il fondamento del piacere della proiezione cinematografica, occorre che il regista sia tanto abile da preparare la scena e il succedersi delle situazioni sceniche, in guisa che lo spettatore non si accorga di essere strappato al suo mondo. E in questo caso si tratta di strapparlo a un mondo che gli è ricordato grazie alle varie stimolazioni sensoriali; durante la proiezione cinematografica, le sensazioni grado grado si attenuano di intensità e di numero, poichè gli stimoli sensoriali diventano sempre meno adatti a stimolare gli organi di senso. Io ho fatto delle ricerche per studiare il processo attraverso il quale chi assiste ad una proiezione cinematografica giunge a non avvertire rumori, suoni, luci, ossia stimoli sensoriali, che non entrano nel quadro che si proietta innanzi a lui. Si può con queste ricerche ricavare una curva che illustra il sottrarsi graduale dello spettatore al proprio mondo sino ad arrivare anche, sino ad un certo punto, a dimenticare sè stesso e a non avere controllo sulla propria vita. È il momento giusto in cui il regista può agire sullo spettatore: per presentargli in modo efficace ciò che vuole, per fargli credere ciò che vuole, per agire sulla sua vita affettiva, per

penetrare profondamente con nuovi pensieri ed affetti nell'intimo della sua coscienza.

Ed è abilità del regista non permettere che questo stato d'animo svanisca, come purtroppo avviene in certi film in cui le lungaggini dell'azione distruggono anche un'ottima preparazione. Nè si creda che vi siano uomini eccezionali che possano sottrarsi a questa azione suggestiva del film: vi è un mezzo solo per sottrarsi ad essa: dormire; ma chi non dorme, chi ha vive le reazioni affettive, per quanto sia dotato di spirito critico e di potere inibitorio finisce per essere vinto. È facile comprendere che non tutti i film agiscono ugualmente su tutti gli uomini. È evidente che affinchè un film eserciti azione suggestiva, esso deve trovare rispondenza nella cultura, nelle credenze, nello stato d'animo di coloro innanzi ai quali è proiettato. Importante è che io non ho ancora conosciuto l'uomo che sappia resistere all'azione suggestiva di tutti i film. Quelli che ho constatato potere restare indifferenti erano dei poveri deficienti dei quali non si riusciva a violare la corazza della insufficienza mentale ed affettiva con nessun mezzo.

A questa conclusione sono arrivato alcuni anni or sono in un mio scritto, nel quale ricercando, sulla base di numerose osservazioni, in che cosa sta l'interesse delle proiezioni cinematografiche dimostravo che deve essere ricercato nel fatto, che più sopra ho ricordato, che esse ci permettono di vivere come una vita di sogno, nella quale, anche se siamo forniti dei maggiori poteri di resistenza, finiamo quasi tutti per immergerci e nella quale è tanto più facile immergerci quanto più deboli sono i poteri di resistenza critica.

Ora, per arrivare a questo risultato, il regista deve tener conto di una infinità di dati e di elementi spesse volte contrari. O almeno, il suo compito è arduo perchè il suo pubblico è il grande pubblico del quale entrano a far parte uomini di coltura diversa, aventi una preparazione spirituale diversa, credenze ed inclinazioni diverse. Fortuna per lui che, per grandi che siano le differenze individuali, vi è sempre un tanto di comune agli uomini di una determinata epoca e di una determinata società, da poter essere possibile ad un regista intelligente trovare quanto soddisfa alle esigenze della maggioranza.

Alla luce di questi concetti fondamentali, è facile rilevare il fondamento psicologico di alcune norme alle quali il regista si deve attenere. Se egli tratta un soggetto storico, può permettersi il lusso di inventare come la sua fantasia gli suggerisce, ma non lo può fare tanto da mettersi in contrasto troppo evidente con ciò che la maggioranza degli

uomini sa; egli può inventare quel tanto che può sembrare verosimile alla maggioranza degli spettatori. Se non si attiene a questa norma egli risveglia i poteri critici dei vari spettatori e l'aria di sogno svanisce. Questo è quanto avviene per citare un esempio, ad un cattolico quando assiste alle proiezioni delle *Perle della corona.* Per altro verso, se delitti particolarmente caratteristici per la violenza delle passioni delle quali sono espressione, possono interessare taluni abituati a certi beveraggi forti; se le avventure di certe creature singolari possono risvegliare l'interesse dei ragazzi abituati a questo cibo dalle letture dei romanzi alla Salgari; se gli episodi della malavita americana possono corrispondere al gusto delle folle specie delle città degli Stati Uniti d'America, se i film con grandi spettacoli di folle piacciono alle anime semplici desiderose di grandi manifestazioni, è pur vero che il pubblico oggi nelle nostre città ha gusto più delicato e fine; il ribrezzo, lo schifo, la noia distruggono nella maggioranza degli spettatori quell'abbandono che è condizione perchè il sogno sia piacevole.

Altrettanto si deve dire dei particolari, la importanza dei quali è talvolta enorme. Un particolare ridicolo in una scena seria, una contradizione dovuta alla ignoranza di chi mette in scena, volti senza espressione delle comparse, artifici scenici che svelano il trucco, errori storici nell'abbigliamento o nell'arredamento sono altrettanti particolari che agiscono come cause che turbano questo o quello spettatore che è richiamato da essi alla realtà e per il quale quindi la rappresentazione perde ogni efficacia.

In una parola si può dire che il migliore regista è colui che è capace di prendere il maggior numero di spettatori, sottrarli al loro mondo, trasportarli nel mondo irreale che egli ha creato per essi, che dà ad essi modo di soddisfare in quel mondo di avvenimenti che egli ha costrutto quel bisogno di evasione che è alla radice di ogni divertimento, come di ogni giuoco.

La sonorizzazione del film non ha posto nuovi problemi; essa ha posto questi stessi problemi in una forma più acuta.

Agli inizi del film sonoro, fondato sul mio concetto che l'interesse delle proiezioni cinematografiche riposa sopra la possibilità di evasione dal mondo reale, così che lo spettatore si può grazie ad esso rifugiare in un mondo di sogno, io scrissi che la sonorizzazione rappresentava un passo indietro e io profetizzavo che si sarebbe tornati al film muto. Cattiva profezia; ma non erronea. Io non assisto a proiezioni cinematografiche che raramente; lo faccio talora per ragione di studio e in sale private. As-

sistetti, in laboratori, alle prime proiezioni cinematografiche, primi tentativi male riusciti, nei quali la tecnica era assai difettosa, e nei quali gli attori continuavano a parlare o a cantare come se nella vita si continuasse a parlare o cantare. Erano per lo più artisti di teatro che non conoscevano quale profonda differenza vi è tra teatro di posa e teatro di poesia o di opera. Incuriosito dalla novità, io cercavo di stabilire se si era ottenuta dai tecnici, e sino a che grado, la sincronizzazione dei movimenti con la parola. E, poichè allora mi occupavo di studi sui movimenti espressivi che accompagnano il linguaggio, così esaminavo gli spettatori per rendermi conto dei movimenti delle loro labbra e dei loro arti. Erano film di breve durata, saggi sperimentali; non mi accadde mai di riscontrare su di me quello stato di sogno e di evasione che pure avevo riscontrato assistendo alla proiezione di film muti. Ne cavai la conclusione erronea che il film sonoro era un regresso e non poteva destare interesse come il film muto, perchè la sonorizzazione era causa di disturbo. Ma non passò molto tempo; assistetti ad un film, che era uno dei primi prodotti buoni della nuova tecnica. Era un film assai interessante per me; una delicata storia di amore materno. Quando terminò la prima parte della proiezione cinematografica, mi accorsi che anch'io ero partito per il regno dei sogni e che gli occhi erano umidi.

In realtà la sonorizzazione non solo non disturba, ma coopera allo stesso risultato al quale serve la proiezione visiva, purchè anch'essa obbedisca alle stesse leggi, alle quali deve obbedire la proiezione visiva. Ecco perchè oggi i registi si servono parcamente del linguaggio; ecco perchè un rumore di porta che si chiude, un tocco di campanello, il trillo di un telefono, lo stormire delle foglie, un bussare lieve sono rumori discreti che hanno la funzione di integrare la rappresentazione visiva, fondersi con essa e dare, come risultato, ciò che il regista si propone: quella somma di sensazioni che debbono risvegliare uno stato affettivo. Non sono i lunghi discorsi che servono; basta una parola, un singhiozzo represso, specie se accompagnato dall'emozione del volto o da un gesto significativo, atto a far intendere tutto uno stato d'animo; a rivelare una tragedia interiore; a manifestare una gioia spirituale o a svelare tutto un processo di azioni e di reazioni; che lo spettatore non ha necessità di vedere; in una parola il suono non deve nè soverchiare nè essere troppo lieve; ma fondersi armonicamente con il complesso delle sensazioni visive a formare con esse un tutto.

Da questo ci si rende ragione perchè, almeno sino ad oggi, le proiezioni colorate non possano aver successo. Siamo troppo lontani ancora

da una tecnica che corrisponda a queste esigenze. Non dico che il film ci debba dare una riproduzione fedele dei colori. Esso è già poco fedele alla realtà; esso che non ci dà ancora la visione stereoscopica degli oggetti del mondo esteriore ma solo una visione piatta di esso. Se mai colore e proiezione nello spazio delle cose e delle persone debbono essere così sapientemente dosati da integrare quello che dà la pura successione delle immagini visive. Non si tratta di copiare la realtà con fedeltà, con esattezza. Forse questa fedeltà spinta all'estremo guasterebbe e urterebbe con un richiamo violento a ciò che conosciamo e finirebbe per strapparci dal sogno. Si tratta di arricchire i pochi elementi visivi, bianco e nero, con altri elementi visivi ed acustici, onde la percezione sia così ricca, così calda da suscitare immediatamente tale corso delle immagini e tale svilupparsi delle loro costellazioni da ridestare efficaci reazioni affettive.

La perfezione cioè che la tecnica cinematografica deve conseguire sempre più, non è la riproduzione esatta e fedele della realtà, bensì quella riproduzione degli avvenimenti che ha efficacia sulla vita psichica dello spettatore. Il regista, lo si comprenda bene, deve avvalersi di tutti i progressi che la tecnica gli mette nelle mani per rendere la immagine fotografica e la immagine sonora perfette; ma non è il tecnico che potrà far progredire la cinematografia, ossia risvegliare nuovo interesse, e che lo farà sempre rinnovare: si potranno ottenere questi risultati solo se un regista avveduto e scaltrito nella sua arte saprà dosarli nelle applicazioni; e dosarli vuol dire avere grande sapienza psicologica.

Do la riprova di quanto ho detto richiamando quanto è noto a tutti: la influenza suggestiva esercitata dalla cinematografia. Non vi è studioso che si sia occupato di delinquenza giovanile che non abbia messo in luce questo fatto; non vi è educatore che non abbia fatto richiamo ad esso. Si può, e si deve, aggiungere che in un certo senso, e su di un certo piano, tutti quanti assistiamo alle proiezioni cinematografiche siamo tutti bambini, ossia siamo tutti, più o meno, facilmente suggestionabili. Lo disse lo scorso anno, con quell'altezza di parola che gli è consueta, il Santo Padre Pio XI, quando con la sua lettera enciclica sul cinematografo richiamò tutti i buoni a un saggio uso di esso.

Come cultore di psicologia debbo dire che le parole di Pio XI sono a questo riguardo perfette. Basti accennare: la potenza del cinematografo, egli ricorda, sta nel fatto che parla per immagini. Le immagini sono infatti ricevute nell'anima con godimento e senza fatica. Coloro che non sono capaci di fare una astrazione, o un ragionamento, co-

loro (e sono assai più numerosi) che non sanno fare lo sforzo di ragionare; coloro che non vogliono nemmeno fare lo sforzo di leggere, ricevono l'immagine visiva, per così dire vivente, mediante la quale il concetto è come concretizzato. Penso che molti registi dovrebbero meditare le poche righe in cui il Papa ci illustra questo argomento. Per essere efficace, ossia per interessare, il cinematografo, al fine di darci quella immediatezza di intuizione che è propria dell'opera d'arte, non ha bisogno di lunghe e complesse scene, di numerosi personaggi; esso deve essere concreto al massimo; deve avere l'immediatezza che crea la così detta eloquenza delle cose; bastano perciò pochi personaggi, basta che questi abbiano atteggiamenti semplici e significativi; bastano pochi tratti del volto, scarsi movimenti. Una scena fatta di pochi elementi, può destare nell'animo un vivo godimento che è accompagnato da una sottile emozione. Non dunque le scene violente; non dunque i drammi che sconvolgono l'anima, che turbano, che risvegliano le passioni; ma le situazioni semplici che, rievocando i sentimenti nobili e più profondi dello spirito, commuovono dolcemente l'anima e costituiscono le scene più efficaci. I registi impareranno inoltre dalla lettera del Papa che l'elemento dominante nel cinematografo è, e resta sempre, ad onta di ogni progresso, l'elemento visivo e che l'elemento acustico è solo un mezzo per rinvigorire l'effetto della immagine visiva. Di qui ne segue che un lieve rumore, che l'eco di un passo, lo stridere di un uscio, un'esclamazione, un nome, possono avere più efficacia di tutto un lungo monologo e di un lungo o complesso e agitato colloquio. Anche perchè, come in ogni arte, anche nell'arte cinematografica bisogna lasciare che la fantasia lavori e rechi con le sue costruzioni, materiali per il godimento interiore.

Detto questo, il Papa Pio XI ne cava la conseguenza: dunque il cinematografo esercita un'azione suggestiva potentissima; di qui ne segue che coloro che fanno del cinematografo hanno una grande responsabilità morale.

Ma, a dimostrare la efficacia suggestiva del cinematografo, voglio ricordare un fatto del quale sono stato io stesso vittima. Ho un certo grado di coltura, ho una mia personalità, ho nell'animo ferme le mie credenze morali e religiose; eppure la suggestione cinematografica mi giocò un brutto tiro.

Il capo della Polizia di una grande capitale straniera, del quale io ero ospite, una sera, dopo che io avevo cenato con la sua famiglia, una buona ed esemplare famiglia cristiana, mi invitò ad assistere alla

proiezione di un film cinematografico nella sala privata dell'Ufficio di Polizia. Non mi disse nulla sulla natura del film. Mi disse che, poichè i suoi famigliari andavano a teatro, voleva, da buon amico, darmi modo di passare un paio d'ore, per attenderne il ritorno a casa. Nel film agivano solo tre persone, un uomo, sua moglie e sua madre. Intorno ad esse pochissimi personaggi di nessun rilievo. Il film non era molto lungo. In compenso presentava magnifiche fotografie interne di un modesto ambiente di campagna ed esterne di una regione ove la natura mostrava i suoi doni. Alla fine della proiezione io ero profondamente commosso e turbato; era stato prospettato nel film un caso di coscienza dal quale, secondo la intenzione dell'autore, doveva dimostrarsi che il divorzio è, in certi casi, una esigenza ineluttabile. Mi sentivo turbato; il caso era veramente un « caso » di coscienza, tale da far riflettere un sacerdote sulle conseguenze di certe terribili situazioni famigliari. Si capisce che non arrivavo ad ammettere ciò che si indovinava nelle intenzioni dell'autore del film; e cioè che in certi casi il divorzio deve essere ammesso; bensì mi riusciva evidente che in certi casi è difficile persuadere chi non ha una Fede religiosa ferma, della necessità di obbedire la Chiesa.

Quando si fece luce nella sala, il mio amico (noi due eravamo i soli spettatori) scorse subito il mio volto turbato; e: « Caro Padre, mi disse; era appunto questo ch'io volevo. Volevo la dimostrazione del male che questo film può fare ». E mi raccontò che quello era un film di origine russa, ossia bolscevica, entrato nel paese sotto nome camuffato; esso era stato proiettato per più giorni dapprima nei cinematografi principali della città, poi in quelli della periferia. La censura cinematografica preventiva lo aveva regolarmente approvato come non contrario alla morale. Quel film apparteneva ad un gruppo di film che da alcuni mesi si proiettavano in quella città. Il mio amico ebbe sentore, da informazioni avute da persona fidata, del danno che poteva fare il film. Volle vederci chiaro; riuscì ad appurare che i film erano stati introdotti grazie ad una sistematica ed astuta propaganda bolscevica proprio per dimostrare che i concetti comuni, cristiani, di famiglia, di società non reggono ormai più. E la dimostrazione era data attraverso casi artificiosamente costrutti ed estremi nella singolarità delle situazioni rappresentate. Poichè taluno aveva mosso al mio amico, Capo della Polizia di quella grande capitale, rimprovero di essere troppo severo nel togliere dalla circolazione siffatti infami mezzi di propaganda, e si era detto che era troppo severo in fatto di morale perchè sincera-

mente praticante, egli volle « esperimentare » con me. L'esperimento, come dissi, non lasciò alcun dubbio.

Si dovrà forse concludere da queste osservazioni che il regista deve mettersi a studiare sistematicamente psicologia? Non è questa la conclusione alla quale voglio arrivare. Molti, anche studiando psicologia e conoscendo esattamente i risultati della nostra scienza, resterebbero cattivi registi. Voglio dire che l'intuito psicologico è il fattore principale dell'arte del regista. Egli deve sapere raffigurarsi, deve rappresentarsi quello che avverrà nell'animo degli spettatori dinnanzi ai quali sarà proiettato il suo film; egli deve adoperare tutti i mezzi affinchè la parola che egli vuole dire al suo pubblico con il suo film sia efficace, compresa immediatamente, affinchè il suo linguaggio sia aperto a tutti, perchè ciò che egli vuol raccontare risvegli interesse. Il regista, se adunque sa il suo mestiere, se sa trovare le vie per penetrare nell'animo dei suoi spettatori, è quindi un uomo che ha un potere immenso sulle folle. Di qui la sua responsabilità. Come l'artista. Quanto più l'artista è grande, quanto più egli sa cavare dalla sua arte gli accenti più efficaci per esprimere sentimenti e manifestare pensieri, tanto maggiore è la sua responsabilità. Con questo ho anche detto che la cinematografia è un'arte e che il regista è un artista. Lo negano coloro che non hanno capito che cosa è la cinematografia.

Fr. Agostino Gemelli O. F. M.

La Quinta Mostra d'arte cinematografica di Venezia

Diamo qui un'analisi completa dei film presentati alla Quinta Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia che si è svolta dal 10 agosto al 2 settembre, presentando trentanove film spettacolari e cinquantasette documentarii appartenenti alle industrie di più di dodici nazioni.

Dal punto di vista italiano questa Mostra ha presentato caratteri di particolare interesse ed importanza: la produzione italiana vi si è affermata pienamente con quattro opere che hanno ottenuto, tutte, un successo pieno di fronte al pubblico vastissimo e variatissimo della Mostra. Pubblico che, quest'anno, non era costituito solo dagli abbonati e dagli eleganti frequentatori degli anni scorsi ma, grazie al doppio spettacolo che si svolgeva contemporaneamente nella sala del Palazzo del Cinema e nella grande platea all'aperto nel giardino dell'Excelsior, ha preso una fisionomia nuova.

Mentre il pubblico della sala costituiva un insieme di spettatori d'eccezione, nel quale si trovavano affiancati artisti e industriali, tecnici e personalità di mondi completamente differenti da quello cinematografico, il pubblico del cinema all'aperto, sia pure con i numerosi stranieri che comprendeva, era un pubblico normale di prima visione, venuto alla Mostra col solo scopo di assistere allo spettacolo e di interessarsi al film.

I giudizi dei due pubblici hanno concordato spesso, ma non sempre. Per lo meno si sono distinti l'uno dall'altro per delle sfumature di entusiasmo o di freddezza. Per i film italiani, invece, il giudizio è stato unanime equilibrato e concorde e il consenso si è manifestato pienamente nelle due sale.

Un successo, dunque, che ha unito in un solo giudizio più che favorevole i tecnici, i competenti, gli artisti e le personalità di una sala e il pubblico normale degli spettatori dell'altra sala: il che dà all'esito ottenuto un carattere ed un valore tutto particolare.

Abbiamo ritenuto opportuno, nell'esame che segue, separare i film documentarii e a corto metraggio dai film spettacolari perchè può essere utile e comodo trovar raggruppate le due grandi categorie di opere in cui si divide la Mostra.

I film si seguono nell'ordine cronologico di proiezione. « Scipione l'Africano », al quale è stato dedicato il fascicolo doppio n. 7-8, non è, per ovvie ragioni, compreso in questa rassegna.

FILM SPETTACOLARI

SHALL WE DANCE
(VOGLIO DANZARE CON TE)

Produzione: R. K. O. Radio Pictures Inc. (America) - *Regista*: Mark Sandrich - *Interpreti principali*: Fred Astaire, Ginger Rogers.

LA TRAMA

Petrof maestro di ballo russo sta imparando segretamente la danza di tacco e punta al fine di avvicinare Linda Keene un nota stella americana che è a Parigi contemporaneamente a lui.

Linda dichiara ad Arthur Mille suo impresario, che ritornerà in America per sposarsi con un suo ammiratore, Jim Montgomery, e abbandonare il teatro. Petrof viene a sapere che Linda s'imbarcherà per New York sul transatlantico « Queen Anne », e con Irma, la ballerina con la quale ha debuttato, accetta un'offerta del Metropolitan per seguire Linda e s'imbarca anche lui sul « Queen Anne ». Jeffrey il suo impresario tenta di aiutarlo dicendo ad Irma che Petrof è segretamente sposato con Linda. Linda passa tutto il tempo della traversata nel suo appartamento per evitare Petrof, ma questi riesce ad avvicinarla amichevolmente.

Ma il bollettino della nave riferisce che Irma ha dichiarato alla stampa di Parigi che Petrof è sposato segretamente a Linda. La notizia di questo matrimonio trova credito. Petrof ordina a Jeffrey di spiegare a Linda la verità,

ma Jeffrey le dice che Petrof ha inventato la storia del matrimonio per distrarsi di un'altra donna. Furiosa, Linda lascia la nave servendosi di un aeroplano. Ma il pettegolezzo la precede e quando ella arriva trova il suo appartamento pieno di corredi da neonato. Il fidanzato rompe le relazioni con Linda dopo una spiegazione.

Petrof arriva allo stesso albergo; Arthur, sperando di riportare Linda sul palcoscenico, dà una festa in onor suo e di Jim, nel giardino pensile dell'albergo, invitando contemporaneamente Petrof. Linda e Petrof vengono riavvicinati secondo i piani di Arthur.

Per aumentare i pettegolezzi che ritardano l'unione di Linda e Montgomery, Arthur fotografa Linda in mutandine sul letto di Petrof, mentre Petrof dorme. Quando le fotografie vengono pubblicate, Linda resta sbalordita, Petrof si irrita e Montgomery e Linda rinunciano ai propri piani.

Petrof e Linda decidono di sposarsi in incognito e di divorziarsi poi, malgrado che Linda ami effettivamente Petrof. Nel frattempo Irma va da Petrof ed è vista da Linda, la quale interpreta male la situazione. Essa fa pratiche per ottenere istantaneamente il divorzio. Arthur scrittura Petrof per una rappresentazione nel suo giardino pensile, e dopo la partenza di Linda, Petrof concepisce una danza di dodici girls che mascherate personifichino Linda.

Linda attende la notte della première. Quando Petrof e le girls danzano i numeri di *Voglio danzare con te*, Linda si sostituisce ad una delle girls mascherate. Petrof la riconosce e perdona tutto.

Si potrebbe dire che come primo spettacolo di una Mostra d'Arte la scelta è caduta su di un film che ha troppo valore, se non commerciale almeno puramente fine a sè stesso, un film rivistaiolo, gaio, divertente senza dubbio, ma nel quale nessuno s'è proposto finalità d'arte. Ma bisognerebbe aggiungere subito che il film, nel suo genere, è veramente una delle opere meglio riuscite. Ed è oramai notorio che gli americani la formula del film «rivista» l'hanno trovata e sanno avvalersene egregiamente.

In *Shall we dance* il maestro di danze è Fred Astaire e la diva è Ginger Rogers. E questo spiega tutto.

Nel film si balla dal principio alla fine, con quella grazia un po' acrobatica e quella finezza un po' « buttata » che sono le caratteristiche della moderna danza americana: ma non si balla soltanto. Intorno alle danze c'è una storia, una vicenda, una specie di commedia ben intessuta, divertente e che dimostra ancora una volta come gli americani si vadano smaliziando con una destrezza tutta europea nella commedia cinematografica. Leggera, briosa, piena di « trovate », è tutta sorretta da uno spirito di buona lega.

Il pezzo più notevole del film è una danza che Fred Astaire compie nella sala delle macchine del piroscafo, sul ritmo delle macchine che cam-

minano. Tutto da rivista, s'intende: la sala è bianca, candide le macchine, quasi a far contrasto con la compagnia di danzatori negri che attorniano Astaire: c'è un'aria di scena che consola. Voluta, si capisce. Un'aria da « féérie » e da palcoscenico di rivista. Anche la danza ha questo solo torto, nella sua eleganza e nella sua precisione: di essere montata teatralmente, malgrado si sia cercato con proiezioni di ombre meccaniche sulla parete di collegarla col movimento delle macchine. Se il montaggio fosse stato fatto in forma più cinematografica, cioè se degli elementi di macchine in movimento avessero risposto visivamente ai movimenti di Astaire, il pezzo avrebbe avuto un effetto assai maggiore. Anche così, tuttavia, è divertente ed originale. Come è divertente tutto il film; anche con il suo sviluppo un po' teatrale, da spettacolo in più quadri.

Eccellente l'interpretazione: Fred Astaire trova qui una espressione cinematografica che non aveva nei film precedenti, Ginger Rogers è quella deliziosa « soubrette » che conosciamo, e tutti gli altri sono all'altezza, con quel tono di recitazione un po' scanzonato, come di gente che non fa sul serio, che forma l'ambiente di questo speciale genere di film americani. Ottima fotografia e registrazione buonissima, specialmente delle colonne musicali.

La musica di Gershwin che accompagna e sostiene lo sviluppo di tutto il film è senza dubbio fra la più interessante musica cinematografica americana che abbiamo ascoltato negli ultimi tempi. Sotto certi aspetti si può affermare che il film americano è comandato dalla musica; particolarmente per quello che concerne questo genere di film, nei quali lo sfondo musicale predomina necessariamente. Ora Gershwin è stato, fra i non molti e non tutti notevoli musicisti cinematografici americani, uno di quelli che ha maggiormente sentito la stretta indipendenza del ritmo dinamico della cinematografia americana e della musica jazzistica. Perciò in un caso come quello di *Shall we dance* occorre considerare la musica come elemento fondamentale del film: infatti nella scena della danza delle macchine che si è citata più su è solo la musica a dare quel senso di meccanico e di ritmicamente lineare che doveva apparire, e non appare, anche dalla colonna visiva: caso, questo, in cui la musica sincopata trova un impiego ed una forma come raramente s'è veduto, aderente allo spirito della scena che commenta.

In genere in tutto il film la musica ha una funzione più ancora che commentativa ispirativa e determinante. Il che non fa che aumentare il valore del film dal punto di vista spettacolare.

KING SOLOMON'S MINES
(LE MINIERE DEL RE SALOMONE)

Produzione: Gaumont-British Picture Corp. Ltd. (Inghilterra) - *Regista*: Robert Stevenson - *Operatore*: Mc William - *Interpreti principali*: Paul Robeson, Cedric Hardwicke.

LA TRAMA

Kathy O' Brien e suo padre errano nelle vicinanze di Kimberley in Africa, dopo aver tentato inutilmente di scoprire delle minieri di diamanti. Un cacciatore, Allain Quatermain, li prende nella sua carretta che è guidata da un negro di nome Umboda. Durante la marcia trovano uno spagnolo morente. Nel delirio della fine questi mostra loro una carta e parla della miniera del Re Salomone. O' Brien padre s'impadronisce della carta e parte con gli altri in traccia delle famose miniere. A Kitsfontain, Quatermain allettato dalle proposte di due clienti inglesi che partono per una lunga caccia, si rifiuta di continuare il viaggio. Ma Kathy, che è un'intrepida ragazza, ruba a Quatermain la carretta e parte accompagnata soltanto dal guidatore negro.

Durante il viaggio la carretta di Kathy s'incontra con quella di Quatermain; i due inglesi si mettono cavallerescamente a disposizione della fanciulla, la quale, avendo saputo che nel frattempo suo padre era stato fatto prigioniero dagli indigeni, vuole ad ogni costo salvarlo. Poco dopo anche Kathy e i suoi compagni cadono nelle mani di una tribù di Zulù, che custodisce l'entrata delle famose miniere. Qui Umboda racconta la sua storia: Twala, il capo attuale della tribù, è un usurpatore: il vero re è lui, Umboda, rapito ancora fanciullo ed esiliato per ordine del feroce Twala.

Un ecclisse di luna atterrisce gl'indigeni; i bianchi ne approfittano per sollevarli contro l'usurpatore; guidati da essi finiscono per mettere in rotta Twala. Kathy può finalmente entrare nelle miniere e liberare il padre, che vi era tenuto prigioniero da Twala.

Un'eruzione vulcanica seppellisce per sempre le miniere del Re Salomone.

Le fantastiche miniere del Re Salomone avevano ispirato a Ridder-Haggard, cui è dovuto anche il notissimo romanzo d'avventure « La donna eterna », una storia di avventurieri africani, che si svolge avventurosamente in ambienti avventurosi. I romanzi di Salgari avevano assai più fantasia che non questo soggetto in cui tutto è preveduto e risaputo fin dal principio: così la scenotecnica dell'eruzione può essere facilmente ricondotta ai tempi di *Cabiria* rispetto a cui non ha molto progredito. Nessuna ragione consigliava la presentazione di un film così scialbo, scarno e senza elementi di interesse. Robeson, in onore di cui il film è evidentemente realizzato, canta qua e là delle canzoni per te-

ner su i compagni: può darsi che ci riesca, ma quello che non riuscirà a tener su è il film. Che il regista, Robert Stevenson, ha rallentato allargando i tempi, appesantendo quel po' di fantasia che vi poteva essere e impedendole di passare sullo schermo. Nemmeno l'operatore, Mc William, ha dato gran prova di sè.

Interpretazione povera e mediocre.

LE MESSAGER
(IL MESSAGGERO)

Produzione: Films Albatros (Francia) - *Soggetto*: tratto dal dramma di Henry Bernstein - *Regista*: Raymond Rouleau - *Interpreti principali*: Gaby Morlay, Jean Gabin.

LA TRAMA

Nicolas Dange è un importante uomo d'affari. Per sposare la ragazza che ama egli divorzia, rinunciando alla sua situazione, ed è costretto, per assicurare l'avvenire di Maria, la sua seconda moglie, ad accettare un posto in Africa Equatoriale, come direttore di una concessione mineraria. Però Mary non può seguirlo nel viaggio periglioso.

In Africa egli pensa continuamente alla moglie ed essa è l'oggetto di tutte le conversazioni che ha con Gilbert il suo aiutante, il quale a poco a poco, nella solitudine africana, non può fare a meno di pensare insistentemente alla moglie del suo direttore.

Dopo una crisi di paludismo, Gilbert ritorna in Francia e immediatamente, secondo il desiderio di Nicolas, va a trovare Maria, quale messaggero dell'amore di Nicolas per la giovane sposa. Ma non è solo un semplice messaggero, perchè anche lui è profondamente innamorato di Maria. Gilbert dichiara quest'amore alla giovane donna, alla quale pare di ritrovare in lui la espressione di riflesso dell'amore del marito. Cede a Gilbert, ma quando dopo qualche tempo Nicolas ritorna, gli confessa la sua colpa. Gilbert, rendendosi conto dell'azione odiosa che ha commesso insidiando la moglie dell'amico, si uccide, mentre Nicolas, che ha compreso la parte di responsabilità che involontariamente ha avuto nel dramma, finisce per perdonare alla moglie.

Le messager è una riduzione cinematografica (ma non troppo) del dramma di Bernstein. Un film che riunisce come in una specie di catalogo generale tutti i luoghi comuni del cinema e tutti i luoghi comuni del teatro di venti anni fa, senza avere quella specie di violenza, almeno verbale, e quella abilità tecnica che fanno o hanno fatto in passato il successo di Bernstein. Un film, come il teatro da cui deriva, artificioso

nella ispirazione, puramente letteraria e di una psicologia manierata e voluta, anche se non arbitraria nel senso più corrente della parola. Esiste indubbiamente in questi personaggi una certa coerenza di azione: ma è quella coerenza antiumana del progetto di sviluppo del dramma. Una coerenza scritta. Non c'è un attimo in cui questi personaggi abbiano uno scatto puramente umano, non metodicamente costruito e preparato in vista di certi determinati effetti progressivi. Un misto di Africa e di tabarins parigini, in cui non si riesce, tuttavia, a trovare nemmeno un attimo l'atmosfera sia della desolante solitudine di questi bianchi fra i negri, sia dell'amore con cui l'infedele amico circonda la donna e la fa cadere. Tutto ha l'aria di uno sfondo ad una storia di marionette, raccontata dal regista, Raymond Rouleau, con una metodicità di scatti progressivi che ha uno strano sapore di macchina per affettare il salame. Ogni tanto una fetta cade giù: e la macchina implacabilmente continua ad affettare. Ma sebbene il cinema sia spesso fatto con gli stessi ingredienti della mortadella, un film e un salame sono veramente due cose troppo differenti per poter procedere nella loro degustazione allo stesso modo.

Comunque l'interpretazione di Jean Gabin, particolarmente nel finale dove il personaggio trova qualche respiro umano, è buona, e buona si può dire anche quella della Morlay.

WINTERSET
(Lo sterminatore)

Produzione: R. K. O., Radio Pictures (America) - *Soggetto*: tratto dal dramma omonimo di Maxwell Anderson; ridotto per lo schermo da Anthony Veiller - *Regista*: Alfred Santell - *Operatore*: Peverell Marley - *Interpreti*: Burgess Meredith, Margo, Eduardo Cianelli, John Carradine, Edward Ellis, Paul Guilfoyle, Maurice Moscovitch, Stanley Ridges, Mischa Auer, Williard Robertson, Myron Mac Cormick, Helen Jerome Eddy, Barbara Pepper, Alec Craig, Fernanda Eliscu, George Humbert, Murray Alper.

La trama

Tre complici: Trock, Shadow e Garth, assassinano il cassiere di un cantiere edilizio e fuggono in un'automobile rubata, abbandonandola non appena al sicuro. La polizia ritrova l'auto e arresta il proprietario, Romagna, il quale ha trascurato di denunciare il furto di cui è stato vittima. Romagna viene imputato di aver ucciso il cassiere, malgrado la testimonianza di sua moglie e di un suo fratello.

Durante il processo il giudice, sicuro della colpevolezza di Romagna, lo condanna a morte e fa eseguire la sentenza mentre coloro che hanno commesso il delitto rimangono liberi ed insospettati.

Quindici anni più tardi Mio, il figlio di Romagna, disoccupato e senza denari, preso da una sola idea che mai lo abbandona — quella di riabilitare la memoria del padre — si reca a New York City, dopo aver letto che un famoso giurista ha pubblicamente denunciato il caso come un errore ed una violazione della giustizia.

Contemporaneamente Trock esce dal carcere dopo aver scontato una condanna per un altro delitto. Egli viene a conoscenza della campagna di stampa iniziata per riabilitare Romagna e fa un piano per uccidere Mio.

Il giudice Gaunth, che ha fatto condannare a morte Romagna, smarrita la ragione, va errando per New York, nel quartiere in cui Garth vive con suo padre Esdras e sua sorella Miriamne.

Trock va a trovare Garth e per tranquillizzarlo lo conduce fuori. Mio, che ricerca Garth, arriva nel quartiere e incontra Miriamne, dalla quale si sente attratto. Egli non sa che Miriamne è la sorella di Garth. La invita a danzare al suono di un organetto ambulante.

Mentre la coppia balla, sopraggiunge un policeman, che minaccia di arrestare il suonatore di organetto se ricomparirà nel quartiere. Il giudice Gaunth si avvicina, attratto dalla disputa. Garth lo vede, lo riconosce e lo conduce a casa sua, mentre Miriamne, che ha appreso la ragione della presenza di Mio nel quartiere, si allontana.

Mio riesce a trovare la casa di Garth, il quale nega di aver partecipato al delitto, anche il giudice Gaunth che è arrivato alla casa di Garth condotto dalla sua fissazione, cerca di scuotere la certezza di Mio. Intanto Trock, temendo di essere denunciato da Shadow, lo colpisce e getta il suo corpo, apparentemente senza vita, nel fiume.

Mio ritrova Miriamne nella casa del padre, e pur avendo appreso che ella è la sorella di Garth, le dichiara il suo amore. Trock entra con l'intenzione di uccidere il giudice Gaunth e Mio. Improvvisamente Shadow, ferito, entra nella camera con grande spavento di Trock. Egli muore prima di poter uccidere Trock, e Garth nasconde il suo corpo in una stanza interna.

Mio accusa Trock di avere ucciso il cassiere e Trock confessa che l'assassino invece fu Shadow. Trock sta per uccidere Mio quando la polizia entra per riportare a casa il giudice Gaunth.

Mio accusa Trock di avere ucciso anche Shadow; ma la polizia non trovando il cadavere nella stanza interna, abbandona la casa.

Trock allora se ne va, dicendo a Garth di trattenere Mio per dieci minuti. Miriamne, sapendo che Trock vuole uccider Mio, supplica Garth di rilasciarlo, ma questi rifiuta. Al momento fissato, Mio e Miriamne escono insieme nella strada, sapendo che Trock ha messo alcuni suoi uomini, muniti di pistola, all'unica uscita della casa. Il padre di Garth tenta invano di chiamare la polizia. Garth lo raggiunge e resta ucciso. Mio improvvisamente si ricorda del suonatore ambulante e comincia a suonare chiassosamente. Il poliziotto sente la musica ed entra nella via per arrestare il musicista. Trock

sente anche lui la musica e tenta di raggiungere Mio. Ma vede l'agente di polizia e fugge. Nell'oscurità uno dei suoi complici lo scambia per Mio e lo uccide.

Mio, finalmente salvo, racconta a Miriamne la sua storia, contento di aver vendicato il padre.

Se il principe Amleto avesse potuto assistere alla proiezione di *Winterset* ne sarebbe uscito pensàndo fra sè che « c'è qualcosa di marcio in America ». Più che nella Danimarca di shakespeariana memoria. Sopratutto qualcosa di più vasto, di più diffuso, di più capillare: come una malattia che si insinua nel sangue di tutti, come un'insidia celata nelle vene. A un certo punto Miriam domanda al padre: « Allora, è meglio mentire e vivere? » e il padre chinando il capo le risponde: « Si, figliuola, è meglio ». È una condanna che non può sperare ricorsi.

Per questa sua atmosfera tutta impregnata di una tragica disperazione, in cui nemmeno le due figure di Mio e Miriam, che in quel mondo hanno veste di puri spiriti, bastano a porre una nota di chiarezza, il film assume un valore eccezionale nella produzione americana contemporanea. A noi sembra, dopo *Delitto senza passione*, cui per certi aspetti si ricollega, uno dei film più significativi dell'America d'oggi: come un sintomo di una imminente crisi spirituale pronta a travolgere tutta una costruzione faticosamente elaborata. Imminente? O non forse già in atto sotto la vernice della vita americana d'oggi, senza che gli stessi uomini che ne soffrono ne abbiano ancora preso coscienza? Certi momenti del film fanno pensare a un mondo in disfacimento che cerchi inutilmente di aggrapparsi a qualcosa: e non sa ancora che sia. Naturalmente, secondo la buona tradizione hollywoodiana, è l'amore qui a salvare il protagonista. Ma questa è una soluzione direi quasi tecnica, non una soluzione psicologica.

Si sente in tutto il film che l'amore non basta; occorre qualcosa di più profondo, di più radicato, di più interiore. Una certezza cui aggrapparsi, una fede, una luce che rischiari il cammino. Tutti i personaggi di questo film sono letteralmente « appesi » a qualcosa. « Io ho vissuto per la sua innocenza — dice Mio, il figlio del martire — ho vissuto per vedere questa luce e accecarli tutti ». « L'ho incontrato — dice Miriam al fratello — e il mondo è tutto cambiato per me. Garth, se tu distruggessi questo vorrei morire ». Quando Esdras ha paura che il figlio gridi la sua colpa gli dice: « Taci. Non togliermi il mio ultimo bene. Avevo poco anche prima, ma adesso, figlio mio... ». E gli altri, anche gli altri, gli esseri negativi, vivono per qualcosa che è fuori di loro o così profondo

nella loro anima da non lasciar luogo ad altro: Garth si nutre del suo rimorso, Trock della sua crudeltà, come di un pasto ad ogni attimo rinnovato.

Uno degli aspetti più tragici e più interessanti del film è proprio questo aggrapparsi disperatamente a un fattore ad una ragione di vita che non è la vita: sembra che ognuno di questi personaggi abbia rinunciato a vivere di per sè stesso, e che sia tutto proiettato fuori della sua anima verso un valore estraneo che è nei più bassi o nei più alti strati dello spirito. Origine prima di ogni crisi, questa: un distacco, una profonda scissione che si è verificata tra l'uomo e la sua vita, una insanabile frattura che Garth non riuscirà a colmare se non gettandovi il suo cadavere.

Winterset è forse uno dei film più importanti che siano stati presentati in questa V Mostra: appunto perchè, malgrado ogni apparenza, è un film che ha un profondissimo contenuto etico e rivela, a chi sappia e voglia guardarlo oltre la superficie, un dramma che non è solo nei personaggi, non è solo nel film, ma trascende l'opera presentata per ripercuotersi con mille forme e per mille vie nell'anima americana di oggi. Mette a nudo non il contrasto esteriore fra la vita lussuosa dei ricchi americani e la vita miserabile dei quartieri poveri di New York, ma proprio un contrasto interiore fra la fredda certezza di una civiltà organizzata e concretamente sicura di sè, e gli uomini che in questa civiltà non sono riusciti a trovare una certezza spirituale che li rassereni e li faccia vivere in accordo con sè stessi. Il giudice che ha giudicato secondo la legge, la legge metodica e accertata di quella civiltà, va errando pazzo per le vie del mondo nel dubbio che la sua stessa legge lo abbia tradito, che la matematica solidità degli articoli che aveva sottomano lo abbia allontanato dalla superiore concretezza dello spirito cui non ha saputo ricorrere. E i giovani che ora si affacciano a questo dubbio che sarà la loro vita non trovano un attimo di riposo che nella istintiva e fondamentale realtà dell'amore.

Non è certo dalla trama, complessa nello svolgimento seppur semplice nelle linee generali, ma tutta imbevuta di vecchia letteratura di quella che si chiamava « popolare » e che non aveva in realtà nulla a che fare con il popolo, che appare questa significazione. La trama risente della sua origine teatrale: passa nella vicenda un soffio di Carolina Invernizio e vibra tra le quinte l'eco dell'« Assassinio del Corriere di Lione ». Una storia, piena di incontri casuali, riconoscimenti arbitrarii e così via: si potrebbe perfino chiamare ingenua se non avesse presie-

duto alla sua architettura una eccezionale abilità tecnica che ha saputo dare una certa vernice di naturalezza alla sceneggiatura del complicato polpettone. Ma la realizzazione di questo film, stranissimo e pieno di contrasti, ha trovato una sua linea puramente cinematografica che ha dato quasi un colpo d'ala all'interesse della vicenda, ha mutato il tono dei personaggi, ha portato tutto su di un piano assai più elevato che non sia il soggetto. E, anche in cinematografia, è il tono che fa la musica.

Qui il tono, malgrado l'origine strettamente commerciale del regista, Alfred Santell, è veramente interessante: c'è una cura assidua per mantenere al film, in ogni suo attimo, quell'atmosfera di incubo interiore, quella pesantezza tutta spirituale che è il carattere fondamentale dell'opera e nella quale gli elementi che si son detti più sopra si inseriscono uno ad uno come una sommazione continua di fattori successivi, quasi un procedimento divisionista.

E c'è, sopratutto, una freddezza narrativa, un distacco che dà al racconto un valore documentario, freddezza e distacco che contribuiscono efficacemente a dare una fisionomia abbastanza originale ad un film che avrebbe potuto essere, ma non è, il solito film giallo. Per il narratore questi uomini e i loro sciagurati casi sono oggetto di esame analitico: senza quella calda corrente di simpatia che unisce il creatore alla creatura e che pone fatalmente l'artista nel mezzo della vicenda, parte direttamente in causa. Indubbiamente l'autore dà ragione a Mio e torto a Trock e Garth: ma non è il suo sentimento a porlo in questo atteggiamento: è una pura questione di raziocinio. Questa è l'origine di quella possibile parentela con *Delitto senza passione* cui si è accennato prima. Siamo sulla stessa linea narrativa del film dei due indipendenti americani. Anche se l'opera di Ben Hetch e Charles Mac ha una struttura psicologica più solida e più sicura in certi punti. In tutti e due i film esiste questa rigidità di racconto che accetta i fatti per quello che sono, si rifiuta quasi ad un giudizio, rimette le cose che accadono alle mani di una oscura divinità determinista. Aver usato a protagonista femminile la stessa attrice di *Delitto senza passione*, Margo, non appare causale: in tutti e due i personaggi l'attrice ha, in sostanza, un solo carattere. Rappresenta l'istinto puro posto di fronte alle supreme complicazioni di una vita civile deviata e quindi, psicologicamente, falsata. Da questo fondamento documentario del film nasce una serie di elementi che si adeguano a quel carattere che si disse avere la vicenda. Prima di tutto la visione dei bassi fondi di New York: che non sono affatto i bassi fondi romantici del vecchio *Giglio infranto* di Griffith nè

quelli del nuovo di Brahm che per essersi trasferiti a Londra non ricordano nemmeno le loro origini americane, nè sono i bassi fondi un po' letterari e barocchi di *Docks di New York*, nè quelli europeizzanti e pabstiani del *Figliuol prodigo*. Quasi tutto il film, finito il prologo e cessate le prime sequenze della ricerca, che pongono con preciso senso di contrasto Mio di fronte alla immensità civilizzata di New York, egregiamente rappresentata dal ponte di Brooklyn, si entra nel quartiere dei bassi fondi, nel quartiere miserabile. È qui che la scenografia acquista un carattere documentario cui invano aspirava prima: queste catapecchie, queste viuzze sudicie, questi vicoli bui, questa miseria angosciosa e lurida, questi frugatori di immondezza, hanno un sapore di verità e di cosa sofferta che dà una sensazione vivissima a chi vede il film e rincalzano il contrasto spirituale che è alla sua base. Un mondo umido, viscido, che trasuda malattia, dolore e morte. Le più brutte vie della Napoli di cinquanta anni fa, quelle che hanno dato origine a tanta pessima letteratura estera, erano delle reggie al confronto. In queste viuzze si capisce l'esistenza delle « gang », si ammette Trock e la sua impassibile e inumana crudeltà, si comprende la frase del vecchio Esdras. La fotografia giuoca su questi elementi con toni specialissimi. Il compito le risulta facilitato dagli effetti che la scenografia ricava da strettoie, angoli e deformazioni architettoniche; risulta facilitato anche dalla pioggia. Comunque l'aver dato alla fotografia un carattere di vecchia fotografia, di quella che serviva appunto a riprendere i melodrammi della cinematografia di trenta anni fa è stato molto intelligente. Peverell Marley, operatore che ha dietro di sè una lunga pratica, ha giuocato su una illuminazione che si giova di larghe zone di mezza tinta ed approfitta di ogni angolo per incrudire nell'ombra. La granulosità delle zone di luce contribuisce moltissimo a dare la tristezza misera dell'ambiente. Vernon Walker, creatore dei trucchi, non è riuscito a far passare per vero il modellino della città sotto la neve nè il trasparente di Brooklyn.

Della regìa parliamo espressamente per ultimo. Alfred Santell, un regista che ha poco più di quarant'anni, ha dato fino ad ora dei film strettamente commerciali: il più notevole è stato forse quel *Papà Gambalunga* interpretato dalla Gaynor nel '30, riedizione di un vecchio e grande successo della Pickford. In questo film, tuttavia, egli senza dimenticare la commercialità, garantita dal melodramma del soggetto, ha raggiunto effetti veramente interessanti; trattenendo quel tanto di facile effetto che poteva essere suggerito dalle situazioni, quasi sem-

pre, s'intende, poichè taluni momenti veramente morbosi gli hanno forzato la mano, Santell è riuscito a infondere al film uno spirito che forse il dramma originale non aveva. Certe trovate di regia (la macchia a forma di corpo rannicchiato che lascia a terra il cadavere di Shadow, la scena del ballo sulla piazzetta, etc.) e la scelta dei tipi dimostrano che il Santell ha sentito non soltanto il film che realizzava ma anche i presupposti spirituali che erano dietro il film. Si aggiunga che era sostenuto da un'ottima sceneggiatura alla quale si può trovare un solo difetto, la inesplicabile scomparsa del cadavere di Shadow.

La recitazione è stata tenuta tutta in uno stile sobrio, con un tono un po' trasognato e disfatto che è perfettamente adeguato al film. Gli attori sono tutti eccellenti: ma questo è uno dei casi nei quali il film conta assai più che gli attori e li coinvolge in sè.

KID GALAHAD
(L'UOMO DI BRONZO)

Produzione: Warner Bros. Pictures Corp. (America) - *Regista*: Michael Curtiz - *Interpreti principali*: Edward G. Robinson, Bette Davis.

LA TRAMA

Nik Donati, impresario del ring, si vede rovinato finanziariamente e professionalmente da un concorrente sleale, Morgan. Trova un ragazzo, Ward, che possiede la stoffa del boxeur. Si prova a farlo salire sulla pedana ed egli trionfa vincendo un poderoso avversario. Questo successo induce Nik ad occuparsi della nuova recluta del ring. Per sottoporlo ad un severo allenamento e per sottrarlo alle losche manovre di Turkey, egli manda Ward in campagna presso la fattoria di sua madre.

Qui Ward si innamora di una sorella di Nik, Maria, ma Nik non vuole che una persona che gli è cara sposi un boxeur, e perciò onde allontanare Ward dalla pedana, lo fa misurare coi più poderosi avversari, ma questa scuola micidiale non fa che avvalorare le sue doti di campione. Nel frattempo Fluff amica di Nik lo abbandona, non sopportando più le scene di gelosia ch'egli provoca convinto ch'essa treschi con Ward.

Dopo l'abbandono Nik esasperato decide di perdere Ward contrapponendolo in un incontro di boxe truccato con un campione di pesi massimi. Fluff interviene per salvare il giovane che non sa nulla dell'inganno, ma sono solo le preghiere di Maria che commuovono Nik. Egli ordina al suo atleta di cambiar tattica e nel combattimento ridivenuto leale Ward sconfigge l'avversario conquistando due titoli: quello di campione e l'altro più ambito di cognato di Nik. Il quale sparisce dalla scena del mondo ucciso dal piombo di Turkey e dei suoi complici. La giustizia però non tarda a raggiungere gli assassini.

Le qualità di *Kid Galahad* sono da ricercarsi negli attori. Questo si potrebbe chiamare un « Robinson » se non si dovesse chiamare anche un « Bette Davis ». L'ambiente è quello della boxe americana: veduto in una luce un po' cruda, con l'intervento ormai fatale dei « gangsters ». Ma tutta la storia, abbastanza convenzionale, si illumina di una luce particolare per la interpretazione di Robinson, che anche qui appare attore di estrema semplicità di mezzi e di altissima forza espressiva: un uomo che ha dentro un fuoco inestinguibile, che rappresenta, raccolta in un piccolo corpo e in una fisionomia non bella, una forza vitale violentissima e rattenuta. Bette Davis, cui lo squilibrio fisionomico dà una umanità che non ottengono le perfette bellezze di altre dive americane, interpreta questo film con una rara delicatezza, con una intelligenza raffinata, parchissima negli effetti, eccellente nelle sfumature, sottilmente femminile nei passaggi.

Per il resto si tratta di un film che inizia su un ritmo narrativo ottimo, valorizzando i particolari, umanizzando l'ambiente un po' voluto nel quale la macchina si introduce; ma nella continuazione il narratore si perde un po', divaga, cerca di tanto in tanto appoggi esterni, e deve giungere al dramma, là dove gli attori lo sostengono in pieno, per ritrovare la sua forza iniziale. Tipico film di Curtiz, questo; in quanto Curtiz non ha il senso psicologico del personaggio nè il senso atmosferico dell'ambiente. E la descrizione ambientale è qui mancata in pieno. Tuttavia il film, nell'insieme, è interessante e spettacolarmente attraente. A proposito di questo film è da notare ancora una volta l'abitudine invalsa nel cinema americano di dare nomi italiani a gangsters o mezzi gangsters. Anche se in questo caso il tipo è piuttosto simpatico, non sarebbe male che gli americani ricercassero i nomi per la loro malavita nei loro repertori telefonici.

PATRIOTEN
(Patrioti)

Gruppo di produzione, regìa e idea: Karl Ritter (Germania) - *Sceneggiatura*: Ph. L. Mayring, Felix Lütkendorf - *Musica*: Theo Mackeben - *Operatore*: Günther Anders - *Architetto*: Walter Röhrig - *Interpreti*: Mathias Wiemann, Bruno Hübner, Lida Baarova, Hilde Körber, Paul Dahlke, Nikolai Kolin, Kurt Seifert, A. F. Eugens, Edwin Jürgensen.

La trama

Sul fronte francese, nel 1918. Un apparecchio tedesco da bombardamento cade su un campo dietro la linea nemica. L'osservatore, il tenente Peter Tho-

mann si salva. Quantunque gravemente ferito egli cerca di raggiungere la linea tedesca. Getta in un fossato la sua uniforme e tutto ciò che potrebbe farlo riconoscere, e indossa alcuni indumenti trovati sul campo e destinati a spaventare i passeri. Si trascina così fino alla strada.

La compagnia lirica girovaga di Jules Martin, avviandosi verso un paesino del fronte dove darà delle recite, trova il giovane svenuto e privo di forze lungo un sentiero. Nessuno vuole porgere aiuto allo sconosciuto, ma Therese, la nipote del direttore della compagnia, riesce a persuadere la sua gente a raccogliere il ferito.

Una volta guarito Peter, che parla correttamente il francese e che nessuno sospetta sia tedesco, viene assunto nella compagnia. La sera del debutto però, un improvviso attacco aereo tedesco interrompe lo spettacolo. Correndo verso un rifugio antiaereo, Peter vede alcuni prigionieri tedeschi. Il giorno dopo gli riesce di parlare con loro e di preparare la fuga.

Il tenore della compagnia, che ha sempre visto malvolentieri Peter, gli trova indosso una moneta tedesca e vuol rivelare a tutti che il giovane è una spia. Therese glie lo impedisce, ma in un colloquio che ha con « Pierre » apprende la verità: l'uomo che ella ama è un tedesco, un nemico! Come francese e patriota, è lei stessa che lo denunzia. Peter viene arrestato e tradotto dinanzi al tribunale militare come spia.

Le prove sono contro di lui, ma la testimonianza di Therese permette di stabilire in modo inequivocabile che Peter Thomann non è una spia, ma soltanto un ufficiale tedesco che da patriota ha fatto il suo dovere. Egli viene trattenuto in arresto come prigioniero di guerra. Peter e Therese prendono congedo silenziosamente. Nessuno dei due sa se si rivedranno mai più...

Un film che vuol essere l'esaltazione di quel patriottismo che deve superare e vincere ogni altro sentimento dell'animo umano, compreso il più profondamente radicato dei sentimenti: l'amore. In questo senso l'opera, particolarmente nelle sue fasi finali, può dirsi riuscita ed interessante anche per il punto di vista obbiettivo da cui hanno cercato di porsi i realizzatori, considerando con eguale serenità il patriottismo francese e quello tedesco. La cosa che ci sembra degna di rilievo in questo film è proprio questo tentativo, non di levarsi « au dessus de la mélée » ma di penetrare lo spirito dei popoli che si combattono e considerano la guerra come una forma di elevazione dello spirito, come un impulso ad una maggiore nobiltà e altezza dei sentimenti.

Un film in cui il popolo tedesco e il popolo francese, pur combattendosi, si riconoscono i reciproci valori ed affermano la giustizia e la idealità dei loro aspetti di combattenti. Anche se talvolta il tono tedesco forza un po' la mano al realizzatore e qualche lieve allusione può apparire magari giusta ma meno obbiettiva e serena dello spirito generale del film.

Un'opera cavalleresca, insomma, di cui occorre riconoscere i valori etici, ma di cui non si può negare la non alta qualità cinematografica. Mentre l'inizio è eccellente, per sinteticità e stile, il film si sperde subito dopo in una narrazione lenta, farraginosa, piena di battute che vorrebbero essere umoristiche e non ci riescono. Fino alle scene finali che si riprendono e rialzano il tono del film la costruzione è troppo minuta e ineguale.

Nuocciono al film certi tentativi di avanguardia ormai superata come le sovraimpressioni del sogno del ferito, nuoce la ingiustificata e eccessiva rapidità dell'innamoramento della donna, che sa un po' di isterismo, nuoce, sopratutto, il fatto di essere parlato tutto in tedesco, mentre il contrasto fondamentale del film avrebbe avuto maggiore rilievo e maggiore evidenza se l'uso di due lingue avesse consentito di porre di fronte i due mondi opposti. Il regista, Ritter, avrebbe dovuto pensarci.

Ottima la Baarova, deliziosa figurina che potrebbe essere meglio sfruttata e dovrebbe essere fotografata con più cura, buonissimo il Wiemann che ha fatto degli evidenti progressi dalla *Maschera Eterna* in poi. Gli altri un po' caricati e voluti; specialmente per quel che riguarda i soldati e gli ufficiali francesi. Fotografia ineguale, registrazione buona.

In complesso un film un po' ingenuo e un po' artificioso, dal punto di vista narrativo, ma che compie uno sforzo senza dubbio lodevolissimo per nobilitare la materia cinematografica.

THEODORA GOES WILD

(L'ADORABILE NEMICA)

Produzione: Columbia Pictures (America) - *Regista*: Richard Boleslawski - *Operatore*: Joseph Walker - *Interpreti principali*: Irene Dunne, Melwyn Douglas, Thomas Mitchell, Thurston Hall.

LA TRAMA

Tutte le bigotte di Lynfield protestano verso l'editore dell'unico giornale della cittadina per l'iniziata pubblicazione di novelle audaci, firmata da un'ignota Carolina Adams.

Anche Theodora Lynn, giovane e bella ragazza, si unisce fervidamente alle rimostranze delle amiche delle due zie, con le quali vive. Anche a New York un romanzo della Adams ha fatto furore e le edizioni si moltiplicano.

L'autrice? È Theodora, che ha raccomandato al suo editore di non rivelare mai la sua identità, per tema dello scandalo. Però il giovane disegnatore della casa editrice scopre il suo segreto. Egli la segue a Lynfield, riesce a farsi assumere come giardiniere dalle zie, porta lo scompiglio nella casa, fa innamorare di sè la ragazza, che convince a ribellarsi alla meschinità e alla banalità della sua esistenza e, quando la ragazza gli propone di sposarla, sparisce.

Theodora, ormai decisa, lo raggiunge a New York, si istalla nello studio di lui, pretende che l'editore le faccia una reclame clamorosa, assume atteggiamenti eccentrici e scandalistici per alimentare la curiosità dei giornalisti e, saputo che Michele, il disegnatore, sposato e diviso da cinque anni, non vuol decidersi a divorziare perchè non venga pregiudicata la fortuna politica del padre, si fa sorprendere dalla moglie, dal padre e dal governatore abbracciata da lui, davanti a un nuvolo di fotografi.

Nella sua cittadina l'eco di tanti scandali provoca una vera costernazione e le brave signore si fanno il segno della croce quando passano davanti alla casa di Theodora. Però, quando questa annuncia il suo ritorno, il direttore del giornale le prepara un'accoglienza trionfale: musica, luminarie, corteo e via dicendo: il genio del paese deve essere onorato.

Theodora scende dal treno tenendo in braccio un florido neonato!

A casa, Theodora trova Michele che l'ha preceduta e che vuol dichiararle quanto la ami e come, ora che è libero, sia felice di sposarla. Ma allibisce alla vista del bambino. Tutto finisce con lo spiegarsi: il bambino è il figlio illegittimo della feroce presidentessa...

Il più elementare dei teoremi di matematica sostiene, come è noto, che « invertendo l'ordine dei fattori il prodotto non cambia ». Questo film dimostra che questo teorema non regge assolutamente per la cinematografia. *Theodora goest wild* appare, infatti, anche agli occhi più ingenui, come un tentativo di inversione del famoso *Mr Deeds* di capriana origine. I motivi ispiratori sono fondamentalmente identici anche se la vicenda, differente per molti aspetti, appare rovesciata nella sua impostazione. Ma il prodotto, contrariamente al teorema di cui sopra, è infinitamente diverso. Là noi avevamo una delle più belle commedie psicologiche e di costume che l'America ci abbia dato fino ad ora; qui non c'è che una commediola, divertente, si, ma tutta superficiale ed esteriore, tutta fattarelli e battutine.

Peccato. Questo film, se il regista fosse riuscito a portarlo a quel tono che poteva avere, sarebbe entrato difilato in quel ristretto olimpo delle commedie americane veramente significative: un olimpo che conta a tutt'oggi si e no sei o sette opere di vero valore.

Come di fronte a *Winterset*, di fronte a *Theodora goes wild* ci si sarebbe potuto porre lo stesso interrogativo: che veramente una crisi

spirituale si delinei in America? Intendiamoci: i due film sono su di un piano differentissimo. Allo stato delle cose manca a *Theodora* ogni giustificazione lirica, ogni carattere personale. Non esiste qui quella freddezza narrativa, quel distacco che dà a *Winterset* un sapore quasi documentario interiore, sì che gli uomini e i loro sciagurati casi sono oggetto di freddo esame analitico.

Ma troviamo nella commedia di Boleslawski un riesame delle convenzioni del puritanesimo, una satira di un mondo sorpassato e che tuttavia sussiste ancora nella provincia americana, posto di fronte al mondo attuale e reale della città americana. C'è un anelito verso una maggiore liberazione della personalità, uno slancio verso una espressione del proprio-io, uno sforzo verso la elaborazione dell'individuo al di fuori degli schemi tracciati da una morale artificiosa e antinaturale.

Abbiamo detto « c'è »: sarebbe stato meglio dire « avrebbe potuto esserci ». Poichè si avverte in tutto il film questo substrato satirico che doveva essere alle origini ed è mancato completamente nella realizzazione. Il film, allo stato delle cose, è soltanto una commedia divertente, una commedia commerciale in cui ci si avvale di tutti gli espedienti per far ridere il pubblico, anche di espedienti abusatissimi come quello del cane o come quello della finestra a saracinesca che discende imprigionando una testa.

Non c'è mai, dietro un « gag », uno sfondo rivelativo o espressivo: ricordate il famoso « gag » del solletico alla statua in *Mr. Deeds goes to town?* Era una trovata che da sola bastava a dare il carattere di Deeds, la sua psicologia fanciullona e semplice, il suo stato d'animo gioioso ed espansivo. Bastava quella trovata a giustificare psicologicamente la distribuzione del danaro ai poveri. Qui la trovata non ha che rarissimamente sapore e valore di apporto alla vicenda e, sopratutto, al significato della vicenda: la migliore trovata è forse ancora quella del cane aggiogato alla macchina agricola. Ma non c'è altro da stare allegri. Tutto il resto è pura intenzione commerciale. Anche quell'evidente plagio della scena della pesca che è stata una delle ragioni di successo della *Donna del giorno.*

Questo è, insomma, un film fatto di residuati. Tutte le intenzioni satiriche del soggetto sono scomparse nella realizzazione che non ha saputo rendere in nessun modo l'atmosfera gretta e pesante della provincia americana nè ha saputo dare un calore vitale al contrasto che è alla base del film. Una realizzazione tutta meccanica, guidata da una abile tecnica e da una consumatissima dosatura di effetti. Ma priva di effica-

cia e portata umana, priva di densità interiore. Vinello allungato, fatto con i residui dei tini. Vinello per famiglia, insomma, che accontenterà i palati facili e, forse divertirà il pubblico: ma senza dargli quella significazione che è una delle qualità di *Mr. Deeds*.

L'interpretazione di Irene Dunne di cui i fogli reclamistici dicono mirabilia ci è sembrata al normale livello delle buone interpretazioni americane, con qualche momento felice. Melwyn Douglas ha forse, per certi primi piani di insolita finezza, ragioni non minori per essere notato. Gli altri normalissimi tutti, e quindi ottimi per naturalezza e semplicità.

TRUXA

Produzione: Tobis-Magna (Germania) - *Regista*: Hans H. Zerlett - *Interpreti principali*: La Jana - Hannes Stelze - Mady Rahl.

LA TRAMA

All'« Alhambra » di New York la più grande attrazione è costituita da Truxa, famoso equilibrista, il solo che sappia eseguire il salto mortale sulla corda tesa. L'illusionista Garvin, invidioso del successo di Truxa e suo rivale in amore — entrambi amano la bella danzatrice Yester — si serve della sua forza di suggestione per disturbare Truxa mentre lavora.

Una sera, in seguito a una caduta nella rete, Truxa lascia il teatro autorizzando un giovane artista eccezionalmente dotato, Husen, a prendere il suo posto e il suo nome fino all'estinzione del contratto.

Al Wintergarten di Berlino si presentano attrazioni sensazionali: Truxa, l'illusionista Garvin e la danzatrice Yester. Durante le prove la danzatrice e l'illusionista sono molto sorpresi nel constatare che l'equilibrista che lavora sulla corda non è il Truxa che avevano conosciuto a New York. Tuttavia una dolce intimità nasce subito fra Yester e Husen, con gran dispetto di Garvin, il quale credeva di essersi sbarazzato del rivale. Intanto il vero Truxa non ha potuto resistere al desiderio di rivedere Yester. Avuto un colloquio con la danzatrice questa gli fa chiaramente capire di amare un altro. Truxa s'inchina dinanzi al destino ed erra come un'anima in pena fra le quinte del Music Hall.

In alto Husen sta eseguendo il suo numero, però a un tratto sembra che egli stia per perdere l'equilibrio: è Garvin che maneggia il riflettore in modo da disturbarlo. Truxa, che ha visto tutto, si precipita su Garvin e lo abbatte, poi scompare.

Non vi aspettate che *Truxa* vi conduca tra le quinte di un varieté così umano e così dolorosamente tragico come quello del film di Dupont.

Non c'è in quest'opera nessuna intenzione di rendere oggettivamente il mondo complesso, multiforme e, senza dubbio, interessante del vero varieté, di quello spettacolo che si svolge al di fuori dello sguardo dello spettatore e che è un brano della vita d'oggi, con tutti i suoi aspetti strani e deformati ma che si prestano ad importanti notazioni in ogni ordine di fatti.

Truxa è soltanto un film emozionante e quasi giallo che si svolge fra acrobati, danzatrici e illusionisti in un grande teatro di varietà di Berlino, il « Winter Garten ». E questo poteva essere, ma disgraziatamente non è stato, uno dei maggiori elementi di interesse del film; mostrare la vita di un teatro colossale e attraente come il « Winter Garten » veduta dalla parte del palcoscenico poteva far nascere un'opera a sapore lievemente documentario il cui interesse sarebbe stato curiosamente aumentato da quella inevitabile artificiosità della materia che avrebbe dato al documentario un senso di fittizio e di truccato.

Hans Zerlett, il regista di *Truxa*, si è accontentato invece di tracciare una trametta avventurosa in cui tutto è previsto e risaputo. Storia banale, di cui si potrebbero annunciare fin dal principio gli sviluppi e la conclusione, priva di umanità, poichè i tre personaggi principali non sono uomini ma fantocci creati in vista di uno sviluppo melodrammatico del film. E anche questo sviluppo è troppo lento, troppo carico di particolari secondarii, di scene di inzeppamento, per poter essere veramente emozionante. Un largo uso della « truca » contribuisce ad appesantire il film che ha perduto una eccellente occasione per darci la visione di un mondo al quale è passato accanto senza aver l'aria di sospettarlo neppure.

Della interprete principale, la celebre danzatrice tedesca La Jana, si deve mettere in rilievo la plastica e felina bellezza. Una bellezza non comune e non banale, dotata di un suo carattere e di una sua vigoria, che ricorda in parte, ma solo in parte, quella di un'altra meravigliosa creatura del cinema tedesco: Brigitte Helm. La stessa armonia di lineamenti, la stessa statuaria plasticità di piani. Si può dire perfino che La Jana ha in bruno lo stesso carattere di bellezza della Helm in biondo: una bellezza stupita e vagamente rassegnata, come di una creatura che si trovi in un mondo al quale sente di non appartenere. Però La Jana ha qualcosa di più umano sul suo volto: si sente che la bellissima statua può animarsi e scendere fra gli uomini. Quello che la Helm è riuscita a fare una solta volta; in « Metropolis ». Occorrerà stare attenti a che La Jana non perda queste sue possibilità come le ha perdute la Helm

in una serie di ruoli che riposino esclusivamente sulla bellezza del suo volto, senza dar modo alla attrice e alla donna di risvegliarsi. Occorre quindi che sia posta in mano a registi che se ne sappiano avvalere.

E, da quella che è la recitazione di questo film da parte di tutti gli attori, non si può affermare che Zerlett sia di questi.

Anche la fotografia è mediocre: una illuminazione falsa e sfasata ha dato a tutto il film un tono piatto, uniforme, che non trova rilievo nemmeno nei primi piani.

In una Nazione come la Germania in cui c'è un fermento cosí profondo di rinnovamento e di vita, in cui l'arte può e deve essere al servizio dello Stato, opere di questo genere non sono giustificate nè giustificabili. Noi preferiamo senza esitazione un film eticamente e politicamente interessante, anche se non riuscito come *Patrioten*, a un film non riuscito, come questo, ma che non ha dal punto di vista superiore della Nazione nessun valore.

CONDOTTIERI

Produzione: Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (Italia) - *Autore del soggetto e regista*: Luigi Trenker - *Collaboratori della regia*: Giacomo Gentilomo, Anton Giulio Majano - *Musiche*: Giuseppe Becce - *Operatore*: Carlo Montuori - *Architettura e costumi*: Virgilio Marchi - *Consulenza militare*: Ten. Col. Enrico Pizzi - *Segretario di lavorazione*: Luigi Martini - *Montaggio*: Giorgio C. Simonelli - *Direzione di Produzione*: Dr. Nino Ottavi - *Costumi*: Casa d'Arte di Roma S. A. - *Armi ed attrezzi*: Ditta Rancati & C., Milano - *Personaggi*: Luigi Trenker, Loris Gizzi, Laura Nucci, Carla Sveva, Ethel Maggi (del Centro Sperimentale), Giulio Cirino, Sandro Dani, Mario Ferrari, Tito Gobbi, Augusto Marcacci, Nino Marchetti, Lando Muzio, Ernesto Nannicini, Umberto Sacripante, Carlo Tamberlani, Gino Viotti.

LA TRAMA

Cesare Borgia assedia la Rocca degli Sforza. Gli assalitori giungono fin sulle mura, dove la mischia si fa tremenda. Giovanni, marito della giovanissima Caterina Sforza, muore nella difesa. Caterina, impietrita dal dolore, ma salda nell'anima maschia e guerriera, afferra la spada dello sposo caduto, pronta a continuarne la gesta eroica.

Ma un soldato del Borgia è riuscito a penetrare nella cappella del Castello, dove sono stati riparati il piccolo Giovanni, figlio di Caterina, e la piccola Maria Salviati. Il fanciullo è così rapito e portato in ostaggio nella tenda del feroce Borgia. Il ricatto fatto al cuore materno di Caterina è più potente dell'inutile furia degli assedianti: e Caterina, pur di riavere il figlio,

depone la spada e capitola. La Rocca è occupata; ed un rozzo carro, porta lontano in esilio Caterina Sforza col piccolo Giovanni.

La montagna accoglie l'infanzia dell'orfanello. Giovanni cresce, si fa uomo, e comincia a vagheggiare la realizzazione del suo sogno grande: mettere la forza delle armi a servizio di qualcosa di più nobile che non la guerra di ventura, fatta di egoistica rapina. E scende al campo di Malatesta, dove il suo valore di fronte ad alcuni soldatacci che lo deridono quale inoffensivo contadino, colpisce la fantasia di Tullia delle Grazie, la bella amica di Malatesta, che è indotto da lei a chiamare Giovanni nella sua tenda.

Giovanni rivela subito a Malatesta, che non vuol crederlo, di essere il figlio di Caterina Sforza. È assoldato fra le truppe di Malatesta, ed ha modo di rivelarsi soldato perfetto, per animosità, coraggio e valentia. Ma questo non è il sogno di Giovanni. L'uccidere per uccidere, il conquistare beni per arricchirne la insaziabile rapacità di un padrone ottuso e tiranno, rivoltano l'animo di Giovanni, che ben presto abbandona Malatesta, traendo da quell'accozzaglia di guerrieri i primi suoi fedeli: Pedro, Birbo, Barbo e Sanzio, che lo seguono per più vaste e nobili imprese.

Giovanni riesce con uno strattagemma, fattosi riconoscere dagli antichi fedeli di sua madre, a penetrare nella Rocca Sforzesca, da cui Borgia è fugato. Ora Giovanni è ritornato signore della sua Rocca. Raduna milizie. Il suo non è un bando di saccheggio e di rapina. Egli parla di conquiste più alte; e fa scendere nel cuore degli uomini abituati alla guerra una parola nuova, luminosa, divina: Patria. E da ogni parte d'Italia vengono a lui i combattenti per la nuova idea.

Borgia e Malatesta lo accusano davanti alla potente Signoria di Firenze quale vile e traditore. Egli si difende, ed è giudicato dal grande Consesso più come un esaltato che come un traditore.

Le Bande Nere si fanno sempre più numerose e serrate. Malatesta, preoccupato, manda a Giovanni la sua bella amica, Tullia delle Grazie, con il mandato di avvelenarlo. Ma Tullia, innamorata di Giovanni, non esegue il mortale incarico. E Malatesta incalza. Ecco Giovanni nuovamente denunciato alla Signoria di Firenze, dinanzi alla quale egli apertamente si presenta con un distaccamento delle sue Bande Nere. La Signoria decide di stroncarlo: Giovanni è imprigionato e la sua bella milizia disciolta.

Giovanni riesce a fuggire. Torna all'amica montagna, dove la sua buona stella gli fa ritrovare Maria Salviati. La scomunica che pende sul suo capo lo determina a varcare i confini della Patria. Si rifugia, con Maria, in Francia, dove, cambiato nome, milita sotto il comando di d'Argentière, distinguendosi pel suo valore.

Una campagna in Italia porta le truppe di D'Argentière a Firenze, dove sono accolte con grandi feste dalla Signoria. Durante un grande ricevimento nel palazzo del Duca d'Urbino Giovanni incontra Malatesta, lo provoca ed un duello ha luogo, sotto gli sguardi trepidanti di Maria e di Tullia. Giovanni è sopra Malatesta, e sta per finirlo. Maria grida: « Non ucciderlo! Il Papa ti perdonerà ».

Ma intanto la voce corre per Firenze: Giovanni è tornato! Le Bande Nere si ritrovano, si ammassano, tumultuano, le campane suonano a stormo.

Giovanni è di nuovo a capo della sua formidabile e fedele milizia. Il Papa perdona e Giovanni e Maria ottengono la benedizione per le loro nozze.

Ma non perdona Malatesta, non perdona d'Argentière. Assoldate numerose truppe, decidono di dar battaglia alla nuova potenza delle Bande Nere, che minaccia di sconvolgere l'ordine costituito di singoli egoismi ed appetiti.

Il cozzo fra le due forze è tremendo. La grande battaglia è sferrata. Giovanni, alla testa dei suoi, cade ferito a morte. Le sue schiere hanno un ondeggiamento come di sosta, di sgomento. Giovanni raccoglie le ultime forze, si alza, e gettata la spada fra i nemici urla: « riportatemela! ». Ed i suoi vincono, e gli riportano la spada nella tenda.

Nella tenda Giovanni giace, morto da eroe.

Condottieri è una occasione eccellente per uno sfoggio di facile erudizione. C'è qui materia a infinite discussioni sulla arbitrarietà della ricostruzione storica, sulla espressione di un tempo attraverso la cinematografia, e via dicendo. In realtà una così erudita fatica e un così largo sfoggio culturale sarebbero completamente inutili di fronte al film realizzato. Perciò noi non ricorreremo a nessuna fonte storica, non avremo citazioni da fare nè testi da richiamare.

Perchè un film, per noi, non è un'entità legata a determinate condizioni di fatto storiche o reali. Un film è un organismo che, una volta creato, vive di vita propria, ha in sè la sua ragion d'essere, la sua verità, la sua storia e la sua logica. Come ogni opera d'arte, d'altronde. Tutto quello che si può dire, all'infuori del film in sè e per sè, è pura critica alle intenzioni: cioè critica sterile, se non dannosa.

Un film può, se tale è il fondamento della sua concezione, adeguarsi alla storia, misurarsi sul suo ritmo, seguire il suo sviluppo. Può egualmente, se questo vuole, modificare la storia, ripensarla, risentirla; senza preoccuparsi affatto se per questo la storia divenga addirittura irriconoscibile. L'essenziale è che il film risponda pienamente a sè stesso. Ora, in *Condottieri,* Trenker non è partito dalla « storia » ma dalla « figura » di Giovanni dalle Bande Nere. Non siamo, quindi, su di un terreno storico e nemmeno sul terreno della biografia romanzata, alla quale pure sono concesse libertà che la verità storica non ammetterebbe. Siamo in un campo totalmente differente.

Siamo, come dice l'epigrafe del film, « sullo sfondo della storia ». La quale storia, per il fatto di servire da sfondo, deve assumere carattere e funzioni spettacolari e non essere elemento restrittivo della fantasia del creatore. Che ha fuso la figura di Giovanni de' Medici in una sua figura ideale di condottiero, di apostolo e di martire in cui quasi si

compendia la ancor vaga ma già sensibile aspirazione degli italiani ad una unità ed a una Nazione. Il Giovanni di Trenker non ha, nè vuole avere, nè deve avere, riferimenti storici precisi, come la terra su cui vive, combatte e muore, non ha nè può avere riferimenti geografici determinati e scolastici. Se si parla di Firenze non è di quella Firenze che tutti conoscono ma di una città ideale nella quale, come ha già dimostrato Chiarini, si entra dal ponte di Verona e in cui si trovano vie e piazze che nella Firenze reale non sono mai esistite. Se si deve andare in Francia il Giovanni di Trenker è liberissimo di andarvi attraverso le Dolomiti: anche se questo susciterà il risentimento di tutti i professori di geografia del mondo intero. La cinematografia ha di queste libertà: nessuno penserebbe a sdegnarsi perchè il castello di Giovanni risulta dal montaggio degli esterni di un castello con gli interni di un altro e con dei pezzi girati in teatro. Così si deve ammettere un montaggio di fatti e di elementi storici e fantastici senza che per questo ne risulti un arbitrio.

Nel film in sè stesso occorre riconoscere anzitutto un carattere di nobiltà che non può essere trascurato nella valutazione dell'opera. Una purezza di intenti ed una severità spirituale non comune hanno presieduto alla concezione ed alla realizzazione del film il quale è tenuto tutto (salvo un solo momento, nella scena del ballo, in cui la danza di Sacripante con la grossa signora e l'espediente dello sgambetto dato da Giovanni potevano essere risparmiati) in un tono lineare ed elevato. Il film ne acquista una sua logica ed un suo stile che corrisponde a quello che è lo stile normale di Trenker, ma presenta taluni motivi e taluni elementi nuovi che possono essere un sintomo di una evoluzione del regista. C'è, in confronto al *Figliuol prodigo* e sopratutto in confronto all'*Imperatore della California*, una maggiore chiarezza d'espressione, una limpidità ed una scioltezza che non si erano ancora manifestate in lui. Lo « sfondo della storia » gli ha impedito quasi sempre di abbandonarsi al facile effetto di un pseudo documentario che appesantisce molta parte dei suoi film. Qui la materia, che era di per sè stessa drammatica, ha dovuto trovare una espressione spettacolare in quasi ogni momento: anche nei passaggi delle Dolomiti che più si avvicinano al Trenker dei film precedenti.

Inoltre l'idea dominatrice del film ha impedito a Trenker di abbandonarsi alla suggestione del simbolo che troppo spesso lo aveva impacciato fino ad ora allontanandolo da quella oggettività che è propria della espressione cinematografica. Le cose, in questo film, hanno un loro

valore non solo rappresentativo ma reale, una loro funzione, un loro solido senso di materia. E questo è uno degli aspetti non meno interessanti del film, che si vale di questa solidità per dar corpo ad una figura leggendaria e per portarla, condizione indispensabile nella cinematografia, ad una realtà di vita.

Condottieri non è il poema astratto di un fantastico individuo; è una storia reale di un uomo che, senza essere Giovanni dalle Bande Nere, ha gli elementi di questa figura e reca in sintesi i fattori spirituali che maggiormente hanno interessato Trenker in lui. Giovanni è un condottiero, un apostolo, un audace, un avventuriero, un pioniere. Tipo, questo, che già avevamo veduto trattare da Trenker in Sutter, ma che ha preso qui confini spirituali più definiti e si è inquadrato in una vita alla quale il suo essere risponde pienamente. Poichè, sia o non sia il Rinascimento, l'ambiente in cui vive, Giovanni lo giustifica pienamente e pienamente risponde alla sua psicologia. È questa quella logica interiore del film di cui prima si accennava e che fa di *Condottieri* un film interessante.

È nella trama, o meglio nella realizzazione della trama, che risiede il vero errore del film. Trenker non sa ancora raccontare: i suoi film risultano tutti da una serie di sequenze, interessanti, belle, piene di poesia, ma che montate insieme non arrivano a costituire il corpo solido di un racconto. Sebbene in questo film egli sia riuscito ad avvicinarsi più che negli altri ad una narrazione vera e propria, risente ancora di questo suo difetto originario. L'interesse che egli porta alle singole sequenze gli fa perdere di vista l'unità assoluta che deve presiedere al film. E la storia di Giovanni appare qui più un mosaico di bei episodi che non una vera storia.

Fra questi episodi alcuni sono di grande effetto. Citiamo quello della chiamata alle armi del popolo e quello della carica di cavalleria nella battaglia finale: due episodi che hanno trovato una loro espressione cinematografica piena e completa. La carica di cavalleria è indubbiamente superiore, per intensità emotiva, per realtà cinematografica, per profondo contenuto spettacolare, a quelle più famose, anche degli ultimi tempi. Anche le scene dell'assedio sono perfettamente riuscite sia per movimento che per efficacia espressiva. Costituiscono un bel « pezzo » di cinematografo.

Degli elementi del film, a proposito di *Condottieri*, occorre mettere in rilievo prima di tutto la fotografia dovuta all'operatore italiano Carlo Montuori e all'operatore tedesco Benitz. Una fotografia che negli esterni.

pur avendo quel carattere « pittorico » caro a Trenker (e che noi non crediamo debba essere il carattere della fotografia cinematografica), raggiunge effetti meravigliosi di trasparenza, di limpidità, di solidità. Nella carica di cavalleria la fotografia ottiene l'eccellente risultato di dare all'insieme una realtà violenta attraverso la nebulosità del polverone illuminato da scorci di luce che creano dei piani di emotività. Negli interni, e specialmente in quelli realizzati in Germania (la festa da ballo, ad esempio) la fotografia è meno perfetta. Ma bastano i quadri delle Dolomiti, quelli della proclamazione della condanna di Giovanni alla chiesa della Collegiata ed altri di pari forza a porla fra le migliori fotografie di tipo « pittorico ». Non giova, tuttavia, alla varietà fotografica la strenua passione di Trenker per le nuvole: passione che in taluni momenti cade nell'effetto voluto e ricercato.

Eccellenti le scene di Virgilio Marchi, sebbene risentano in qualche punto di una apparente volontà « scenografica ». Probabilmente questo effetto era inevitabile per l'immediato e naturale contrasto che si pone tra le scene realizzate in teatro di posa e quelle riprese dal vero. Queste ultime costituiscono uno dei meriti maggiori del film. Gli sfondi reali sui quali il film si svolge, a Firenze, Verona, San Gimignano, Torrechiara, eccetera, danno al film una solidità, una maestosità, una costruttività che avrebbe potuto benissimo passare nello spirito stesso del film: se questo si fosse ottenuto, il film sarebbe stato indubbiamente un capolavoro. Allo stato delle cose queste meravigliose scenografie fornite dalla grande architettura italiana, che ha sempre avuto, senza la retorica dell'effettaccio, un profondo senso cinematografico non decorativo ed esteriore ma ambientale ed interiore, costituiscono elementi di interesse profondo e indicazioni che speriamo non vadano trascurate per i futuri realizzatori di film italiani.

La musica del maestro Becce è pienamente adeguata al film di cui sottolinea con precisione l'ampiezza eroica, seguendone il ritmo intelligentemente. Un po' ingenua forse la canzone della chiamata alle armi; la canzone di Maria è invece romanticamente lirica.

La recitazione da parte di tutti è uniformemente tagliata sul tipo fornito dal protagonista: che preferiamo piuttosto regista che attore. Laura Nucci ha trovato due o tre primi piani di grande efficacia; Ethel Maggi, l'allieva del Centro che interpreta la parte di Caterina ha una maschera di una solidità espressiva piena di interesse; ottimo il Gizzi, un Malatesta dal gesto ampio ed efficace; ottimo anche il Ferrari, sobrio, espressivo e ben costruito; un po' scialba la Sveva in una parte senza

rilievo nè umano nè spettacolare; dei compagni di Giovanni noi preferiamo il Muzio (Pedro), rattenuto e corretto pur raggiungendo in alcuni momenti una eccellente espressione: dal Sacripante, che ha momenti felicissimi, noi vorremmo una maggiore modestia nell'uso della sua naturale maschera grottesca. Gli altri vanno bene.

LLOYDS OF LONDON
(I LLOYDS DI LONDRA)

Produzione: 20th Century Fox Film Corp. (America) - *Soggetto*: Curtis Kenyon - *Sceneggiatura*: Ernest Pascal - *Direttore di produzione*: Darry F. Zanuck - *Regìa*: Henry King - *Operatore*: Bert Glennon - *Interpreti principali*: Madeleine Carrol, Tyrone Power, Freddie Bartholomew, Sir Guy Standing, C. Aubrey Smith, Virginia Field, Douglas Scott, George Sanders, J. M. Kerrigan, Una O' Connor, Forrester Harvey.

LA TRAMA

In un villaggio del nord dell'Inghilterra, due ragazzi hanno sentore di un furto che alcuni pirati hanno preparato ai danni di una nave da carico. Ambedue decidono di recarsi a Londra onde avvertire i Lloyds, la ditta assicuratrice della nave, ma solo uno, Jonathan, orfano e incustodito, può farlo; l'altro, per interessamento dello zio, dovrà entrare subito nella Marina. Il ragazzo è Orazio Nelson, il futuro vincitore di Trafalgar.

Jonathan si avvia a piedi verso Londra, dove giunge affamato e sfinito, ma in tempo per mettere i Lloyds al corrente della truffa che si è tentato di architettare ai loro danni. Uno dei fondatori della Compagnia: il signor Angerstein prende a ben volere l'intelligente ragazzo e, oltre ad impiegarlo nell'ufficio, ne cura con particolare interesse l'educazione e gli studi.

Passano così molti anni. Jonathan è ormai uomo. Da poco laureatosi, in possesso di un modesto ma sicuro capitale, ha speso gran parte del suo tempo perfezionando e mettendo a punto un sistema di segnalazioni che permette di ricevere e trasmettere le notizie tra l'Inghilterra e la Francia nel tempo massimo di un'ora.

Più che mai preziose le segnalazioni di Jonathan si dimostrano il giorno in cui la Francia è sopraffatta dalla tormenta rivoluzionaria, e particolarmente quando un editto di Napoleone ordina che tutti gli inglesi residenti in Francia vengano senz'altro arrestati. Jonathan è in Francia, travestito da sacerdote, appunto per cercar di salvare gli interessi dei Lloyds, ed è in questo frangente che ha l'occasione di strappare alla prigione, e forse alla morte, una giovane, bellissima signora inglese. Tornati in Inghilterra dopo una fuga avventurosissima s'innamorano l'uno dell'altro ma la donna, Lady Stacy, è sposata ad uno scapestrato dongiovanni; e quando Jonathan viene a saperlo, decide di non rivederla mai più. Passano alcuni anni, e un giorno il destino vuole che Jonathan e Lady Stacy s'incontrino di nuovo. Questa volta l'amore è più forte di ogni convenzione sociale. Senza alcuno scrupolo, Lord Stacy

cerca di approfittare della situazione minacciando uno scandalo se Jonathan gli rifiuterà l'iscrizione ai Lloyds, ma il giovane rifiuta sdegnosamente. In quei giorni l'Inghilterra dichiarava guerra alla Francia, e per aiutare Nelson, nel quale per il ricordo dei giorni della loro lontana infanzia, egli ha una fiducia illimitata, Jonathan investe tutta la sua fortuna. Il rischio è terribile, dato che, qualora Nelson restasse sconfitto, non soltanto Jonathan, ma anche la Compagnia dei Lloyds sarebbe irrimediabilmente rovinata.

Ma la fiducia di Jonathan non sarà delusa; e dopo la vittoria di Trafalgar, Jonathan e Lady Stacy potranno finalmente essere felici, dato che Lord Stacy, dietro una forte riparazione in danaro, ha consentito a liberare la moglie dell'indesiderabile legame.

Lloyds of London si svolge con avventurose vicende e con una trama sentimentale e romantica sullo sfondo dell'epoca romantica e avventurosa del primo impero: al momento in cui Nelson fonda la potenza marinara dell'Inghilterra o almeno la consolida definitivamente vincendo a Trafalgar. I personaggi che si agitano su questo sfondo hanno tutti, qual più qual meno, una certa aria di verità psicologica e un certo fondamento di umanità che ne giustificano le azioni. Anche se all'atmosfera del film ha contribuito in parte non indifferente quella speciale letteratura sul tipo di *Primula Rossa* che trae i suoi fattori emozionali dal facile e comodo sfondo della rivoluzione francese.

C'è, però, ed è questo a dare un carattere particolare al film, una precisa volontà di esaltazione dello spirito della marina mercantile inglese, della cooperazione che la marina mercantile ha dato alla potenza della Gran Bretagna, delle figure più salienti di una storia di lotta e di vittoria come quella dei Lloyds inglesi. Il carattere particolare deriva appunto dalla precisa intenzione non certo celata dal film di fare un'opera che abbia sul mercato inglese il suo sbocco più ampio e più sicuro. Questo film appartiene a quella serie di opere che gli americani hanno cominciato a realizzare da quando l'industria cinematografica inglese ha manifestato intenzioni di riscossa. Sono film che si rivolgono agli inglesi, con un soggetto, una trama, una serie di figure inglesi: Anche se lo spirito inglese non è sempre perfettamente inteso.

Lloyds of London ci sembra, tuttavia, uno, fra questi film, di quelli che hanno maggiori possibilità di interpretazione dell'anima inglese: si può affermare che tutto il film è costruito in vista di questa sua funzione di penetrazione del mercato inglese e che è raro trovare una trama d'amore che più da vicino segua il gusto degli inglesi in fatto di vicende sentimentali e più perfettamente interpreti quei caratteri che sono propri della narrativa popolare inglese. Una trama d'amore cavallere-

sca e romantica, in cui una passione che dovrebbe essere violenta appare così ben rattenuta e così accuratamente involta nel « cellofane » della sentimentalità da essere più un flirt che un vero amore.

Quanto al valore del film in sè si può dire che si tratta di un'opera che si vede volentieri, anche se le grosse figure che vi si incontrano hanno qualche volta aspetto di appiccicaticcio messo là per far decorazione: come il passaggio di Beniamino Franklin che proprio non serve a nulla. Ma la regia si è tenuta in una linea sobria, corretta, dignitosissima, che senza dare al film uno speciale rilievo nè un carattere di originalità o di interesse particolare, ne fa tuttavia un'opera piacevole. L'atmosfera intorno a queste figure che formano l'intreccio non ha una grande espressività: colpa forse anche del carattere del film che ci sembra un po' economico e di tono industrialmente non molto elevato. Certi fondali e certi modellini sono talmente apparenti da dare all'inquadratura un vero e proprio aspetto di scena di teatro. Dimostrazione, questa di una volontà di risparmio innegabile.

Ottima la fotografia, particolarmente in certi primi piani di una pastosità e di una morbidezza romantica che si adegua con assoluta pienezza al carattere del film: l'operatore, da ricordare, è Bert Glennon.

La interpretazione di Madeleine Carrol e di Tyrone Power è eccellente per semplicità e romantica dolcezza, nella donna, per correttezza ed efficacia, nell'uomo. Ottimo il piccolo Freddie Bartholomew con il suo musino chiaro, ingenuo, ma pieno di vita e di espressività. Benissimo tutti gli altri in una interpretazione perfettamente fusa.

DER MANN DER SHERLOCK HOLMES WAR
(L'UOMO CHE ERA SHERLOCK HOLMES)

Gruppo di produz.: Alfred Greven (Germania) - *Regìa*: Karl Hartl - *Soggetto*: R. A. Stemmle, Karl Hartl - *Musica*: Hans Sommer - *Operatore*: Fritz Arno Wagner - *Architetti*: Otto Hunte, Willy Schiller - *Interpreti*: Hans Albers, Heinz Rühmann, Marieluise Claudius, Hansi Knoteck, Hilde Weissner, Siegfried Schürenberg, Paul Bildt, Franz v. Schröder-Schromm, Hans Junkermann, Eduard v. Winterstein, Edwin Jürgensen, Ernst Legal.

LA TRAMA

Due misteriosi uomini fermano di notte il diretto del Nord. Contemporaneamente spariscono dal treno due signori bruni che poco prima stavano nella cabina del vagone letto di due giovani graziose signorine e raccontavano loro di essere due Lord. Chi sono i due uomini che possono fermare un diretto?

Alcuni dicono che sia stato Sherlock Holmes con il suo indivisibile dottor Watson. Gli altri sospettano che si tratti semplicemente di raffinati marioli. Anche il Presidente di Polizia è dello stesso parere, in contrasto con il Capo della polizia criminale.

I due uomini misteriosi, mentre tutti si danno da fare per rintracciarli, sono alla ricerca di quattro preziosi francobolli, spariti non si sa come. Per quanto essi facciano i furbi, non possono impedire di essere scovati e acciuffati.

Però è una banda di ladri che li ha fatti prigionieri e non la polizia. Questa riesce soltanto dopo una serie di errori e di confusioni a imprigionare i due indivisibili. Alla fine in tribunale, dopo un vivace interrogatorio, tutto si chiarisce.

Un film complicatissimo, pieno di avventurosi incidenti, di un giallo un po' pallido ma non per questo meno interessante. Vuol portare il film poliziesco in una atmosfera di commedia e ci riuscirebbe quasi sempre se talune lungaggini, degli sforzi evidenti per riprendere, delle allentature di azione non squilibrassero troppo spesso i diversi piani del film.

In complesso si tratta di un'opera a carattere puramente commerciale e senza pretese.

Buona l'interpretazione da parte di tutti gli attori ed in particolar modo da parte del Rühmann, attor comico di indubbie qualità.

Quello che ci ha profondamente stupito in questo film è stata la fotografia: Fritz Arno Wagner è uno dei maggiori operatori tedeschi, uno di quelli cui si debbono alcuni dei capolavori del tempo del muto, uno dei fotografi più intelligenti e più accurati della Germania. Come sia riuscito in questo film a dare una fotografia piatta, uniforme e senza carattere, non possiamo spiegarlo. È un fenomeno, questo, della decadenza di molti operatori tedeschi, che ci sorprende.

LA GRANDE ILLUSION
(LA GRANDE ILLUSIONE)

Produzione: Réalisation d'Art Cinématographique (Francia) - *Regista*: Jean Renoir - *Interpreti principali*: Jean Gabin, Dita Parlo, Pierre Fresnay, Erich von Stroheim.

LA TRAMA

Durante un volo di ricognizione due ufficiali aviatori francesi, De Boeldieu e Marechal, sono abbattuti e poi catturati. Uniti dall'avversità marciano rassegnati verso il loro triste destino, che il Comandante della Squadriglia tedesca che li ha catturati, von Rauffenstein, cerca di rendere umano e accettabile.

Inoltrati in un campo di concentramento sono accolti fraternamente dai camerati. In quell'atmosfera di avvilimento un solo pensiero tormenta i cuori: fuggire. Nel teatrino del campo i prigionieri hanno allestito una rivista; proprio la sera della rappresentazione si sparge la notizia che dopo accaniti combattimenti Douamont è stata ripresa. Si tronca la recita e tutti, attori, suonatori e spettatori balzano in piedi e cantano in coro la Marsigliese. De Boeldieu e Marechal tentano parecchie volte la fuga, ma inutilmente. Alla fine sono rinchiusi in una fortezza dove ritrovano Rauffenstein che, gravemente ferito è ridotto ormai a far la guardia ai prigionieri nemici. L'idea della fuga si rafforza invece di indebolirsi nell'animo dei tre camerati. De Boeldieu, convinto che l'evasione non può riuscire se uno di loro non si sacrifica, serba per sè il compito disperato: affinchè Marechal e Rosenthal possano fuggire egli inganna con uno stratagemma la vigilanza delle sentinelle. Paga però con la vita il suo eroismo.

Intanto Marechal e Rosenthal marciano verso il confine svizzero. Durante una sosta una contadina del Wurtenberg, offre loro un po' di ristoro. Ed ecco finalmente la frontiera della Svizzera.

Un film caratteristicamente politico, espressione di quella mentalità rinunciataria, quietista, antieroica che s'è appesa allo straccio bianco del pacifismo. Mentalità assai peggiore di quella che, nei tempi andati, è stata la mentalità « antimilitarista »: che aveva uno spirito polemico ed attivo, che poteva inalberare un « anti » che dimostrava in essa un atteggiamento battagliero. Mentre la mentalità quietista del pacifismo « ad ogni costo » è una mentalità codarda e pantofolaia che ignora persino la lotta per le sue pseudo idee. In questo film essa trova una espressione velata con infinita accortezza, avvolta in abile sottigliezza di sfumature, patinata, per cosí dire, da uno strato leggerissimo, ma senza incrinature di cromatura eroica. A tal punto che per la maggior parte del pubblico il film non ha svelato i suoi fini: solo ha lasciato traccie indubbie nell'animo che alla riflessione si rivelano per quel che sono. Traccie di elementi disgregatori, corrosivi, che agiscono in maniera quasi capillare, per lenta penetrazione. Jean Renoir, autore del film, è un regista comunista (francese): non soltanto per simpatie intellettuali ma proprio per diretta partecipazione attiva all'opera della propaganda rossa. E dal suo film occorre riconoscere che tale propaganda è svolta con enorme abilità e con raffinatissima misura.

A guardarlo alla superficie, alla pura apparenza, che cosa significa il film? Nulla. Appare come una descrizione atmosferica di un campo di prigionieri francesi in terra tedesca, un campo in cui tutti desiderano di evadere e solo due riescono a realizzare il loro desiderio. Evadere vuol dire tornare in Patria; perciò tornare a combattere; perciò il film

si presenta come una esaltazione dello spirito combattivo. Ragionamento semplicista che ha ingannato molti: alcuni in buona fede, altri in pessima fede. M'è accaduto perfino di sentir dire che in fondo se il titolo fosse stato diverso ed avesse avuto carattere meno polemico, il film sarebbe stato accettabilissimo. Questo dimostri con quanta abilità il film è costruito, dal punto di vista politico. Dal punto di vista cinematografico l'abilità è minore, come vedremo in seguito.

Ma a guardarlo dentro, a seguirlo attentamente, il film si rivela nella sua insidiosa propaganda. Tutti questi combattenti sono stufi di combattere: circola in tutto il film un'aria da « il prossimo inverno non più in trincea ». E questo è già grave. Ma c'è qualcosa di assai più grave, di assai più intimo, di assai più sottilmente pericoloso: l'assenza di ogni motivazione ideale della guerra. Questa gente si batte senza la più lontana idea delle ragioni spirituali per cui si batte. Gli stessi « professionisti » della guerra, i militari di carriera, il tedesco e il francese, si battono più che altro per un certo lontano spirito cavalleresco, che dovrebbe arrivare a loro dagli antenati medioevali. Il che svuota completamente il loro modesto e un po' retorico eroismo di ogni contenuto patriottico. Non solo mancano tutti di spirito combattivo, ma mancano del sostegno fondamentale di questo spirito: una ragione trascendente. I francesi sono simpatici ai tedeschi, che li trattano bene, salvo in quei casi in cui la « disciplina » deve intervenire: i tedeschi, in fondo, non sono antipatici ai francesi, che trovano presso di loro umana accoglienza e trattamento fraterno. Non solo non esiste odio fra i due avversarii, ma non esiste nemmeno dualismo. È perduta, in questa visione della guerra, ogni traccia di quella fredda e determinata azione di odio svolta dai francesi durante l'ultima guerra contro i tedeschi, quella azione propagandistica per la quale in tutto il mondo il tedesco si chiamava il « boche », per la quale i soldati tedeschi erano presentati come « massacratori » di bambini, come stupratori di donne, come barbari senza pietà nè umanità. Il che dimostra con quale spirito retorico sia realizzato il film: che volutamente trascura gli aspetti reali di quella che è stata la verità della guerra, per dare soltanto aspetti comodi alla presentazione di una tesi « umanitaria », attraverso una sdolcinatura mielata dei sentimenti dei combattenti. È proprio del temperamento francese un certo qual filone leggerissimo e ogni tanto affiorante di « femminilità » anche negli uomini: temperamento che ha determinato la crudeltà dell'atteggiamento propagandistico contro i tedeschi nella guerra, e la forma della propaganda, forma che era quella di una invocazione di

aiuto contro la barbarie dell'invasore. Quindi non una forma attiva, polemica in senso virile, ma soltanto passiva e invocatoria: femminile nel più vasto senso della parola. Questo substrato femminile è caratteristicamente tradotto da *La grande illusion* nell'atteggiamento che tutti i combattenti che vi appaiono hanno di fronte alla lotta. Atteggiamento non solo di deboli e di crepuscolari ma di gente moralmente inferiore, e bisognosa di aiuto. I soldati francesi rimpiangono di non essere stati ammalati, nel qual caso sarebbero stati inabilitati: i soldati tedeschi sono felici che i due evasi siano entrati in territorio svizzero perchè hanno, così, una giustificazione legale per non sparare su loro; nessuno, fra questi combattenti, sente la bellezza della lotta, l'entusiasmo che ha trascinato in guerra tutti i combattenti di tutti i Paesi, ad azioni di un grandioso eroismo, che non sarebbero mai state compiute se veramente i soldati avessero avuto lo spirito che Renoir vuol presentarci. Gli stessi ufficiali, deposte le armi, fraternizzano nella comune concezione e nel comune rimpianto di una aristocrazia che si spegne. Tutti non fanno altro che lamentarsi che la guerra dura troppo. Il contadino francese perchè è stato cornificato dalla moglie; il soldato tedesco perchè vede soffrire il prigioniero francese: i due evasi perchè dovranno tornare in linea. La donna che ha perduto in guerra *tutti* i suoi si dà al nemico, che può anche essere stato fra quelli che li hanno uccisi, quasi davanti al ritratto dei suoi morti: soltanto perchè è « un uomo » e perchè ha sentito in casa il suo « passo di uomo ». Ma allora, si chiede il pubblico, perchè si batte questa gente?

Ed ecco il vero nucleo negativo del film. La guerra, e per essa la ragione della Patria, la comune tradizione, l'essenza stessa della razza, è concepita come qualcosa di esteriore all'uomo, come una superstruttura che non ha ragion d'essere e che scompare dal momento in cui cessa la lotta per uccidere e non essere uccisi. Nessuno dei soldati vuol evadere perchè c'è un richiamo più forte dello stesso istinto di conservazione al di là delle linee: anzi, quando saranno evasi, quando saranno in salvo, bestemmieranno la guerra che li riprenderà nelle sue spire e penseranno con un certo orrore che adesso dovranno ricominciarla. E anche questa, checchè ne pensino gli ammiratori del film e del genere, è della retorica; retorica antieroica e negativa, peggiore, perchè più falsa e più *aumana,* di quella eroica e positiva. Poichè nel fondo istintivo dell'uomo non esiste soltanto il desiderio della conservazione e della riproduzione, ma anche, prepotente e vitale, l'istinto di difesa del proprio luogo e, diciamolo pure, quello della lotta. Istinto che, elevato a

potenza spirituale, si fa eroismo. È più naturale ed istintivo il coraggio che la vigliaccheria: che desta orrore proprio perchè è contro natura.

Frutto di tutto un atteggiamento spirituale negativo, questo film risente della letteratura che lo ha preceduto ed ispirato: da Barbusse (di cui conserva il trito realismo, spesso di maniera) a Remarque (di cui rammenta solo in qualche punto quella certa violenza verbale che è spesso più superficiale che non reale) a Gide (e non c'è bisogno di richiamare, oltre allo spirito generale del film, la scena di preparazione della rivista nel campo dei prigionieri). L'atteggiamento generale del film è proprio quell'atteggiamento intellettualistico teoricamente sovversivo che è stato per qualche tempo non invidiabile retaggio della borghese e sostanzialmente conservatrice N. R. F. Come un'ombra del peggiore Duhamel passa su questi personaggi: e passa proprio nel momento in cui essi riescono ad essere più umani. Perchè la suprema abilità di questo film consiste nel non affidarsi a teorie esposte da fantocci conferenzieri ma nel far parlare personaggi dotati di una certa loro umanità. È solo nella scelta di questi personaggi che appare in pieno la tendenziosità del film. E qui vogliamo richiamare l'attenzione dei produttori italiani su questo modo di concepire e realizzare un film di propaganda: che non è nè deve essere una esposizione di teorie ma un montaggio di personaggi ed episodi a valore largamente umano e spettacolare. Che non deve avere una tesi patente ma latente. Che non può apparire come una conferenza diluita in una serie di discorsi particolari, ma deve aver carattere spettacolare nel più lato dei sensi: come e più dei film normali.

Oltre alle influenze letterarie questo film presenta notevoli influenze cinematografiche. Prima fra tutte quella di *Kamaradschafft* di Pabst. Ma anche *No man's land. Quatre de l'Infanterie* e *A l'ouest rien de nouveau* hanno contribuito al film: più dall'interno che dall'esterno. Non si può affermare, ossia, che vi siano riecheggiamenti superficiali ma si riconoscono con frequenza richiami interiori, quasi di atteggiamento spirituale dei personaggi; e sopratutto di interpretazioni dei fatti. I soldati di Renoir sono della stessa famiglia di quelli di Pabst nel film di guerra e degli operai dello stesso regista nel film di pace. Hanno un modo di pensare, di agire, di commentare, di vedere la guerra che si svolge intorno a loro, che li pone sullo stesso piano: quello di una partecipazione puramente fisica. Ed è simile anche il fondamentale squilibrio che si avverte in questi film tra l'uomo e la vicenda in cui è tratto, squilibrio che non è tanto di misura quanto di potenzialità spirituale.

Per questi uomini la guerra non è un fatto reale, oggettivo, da comprendersi e valutarsi interiormente: è un incubo che pesa sulla loro debolezza.

Crediamo che sia stato questo vero e proprio « complesso di inferiorità » a dare il tono al film. In cui si ritrova un disperato sforzo verso un realismo pieno, verso un oggettivismo corposo che dovrebbe essere non soltanto creatore d'atmosfera e quindi non soltanto descrittivo, ma anche profondamente insito nelle cose, ambientale e creativo. Senonchè lo sforzo è spesso interrotto e reso vano dal substrato ideologico; e là dove si sente che il regista sta per giungere ad un clima di poesia, o anche là dove ha veramente ottenuto una illuminazione umana, appare la tesi che porta l'espressione dal piano cinematografico al piano intellettualistico-letterario. Appare insomma quello squilibrio tra la intenzione del film e la sua realizzazione, tra la ispirazione politica e l'ispirazione estetica che dà a tutta l'opera un curioso carattere di tendenza ascensionale ad ogni momento risospinta verso il basso dalla necessità propagandistica. È proprio nel momento in cui Renoir trova il necessario contatto con la materia che si sente come egli abbia limitato il suo campo di osservazione, come lo abbia racchiuso entro certi limiti ed abbia volontariamente eliminato dei settori della psicologia dei suoi personaggi senza i quali non si può arrivare ad intendere realisticamente la loro azione.

L'episodio della « Marsigliese » valga per tutti: c'è qui una intenzione, una volontà di minorazione del fattore eroico che è espressa attraverso una deformazione esteriore degli uomini. Il che, se urta fisicamente contro la concezione normale dell'elemento eroico, non urta meno contro la costruzione del film introducendo un elemento falsato che viene a negare l'equilibrio stesso della scena. Così l'episodio amoroso, che alcuni ritengono aggiunto per ragioni puramente commerciali, ma che ci sembra, invece, logico nel senso politico del film, è cinematograficamente un'aggiunta all'insieme dell'opera che finisce, a rigor di costruzione, alla morte di Boeldieu. Inoltre moltissimi elementi appaiono nettamente ispirati da una ricerca di *effetti* che, occorre riconoscerlo, non arrivano quasi mai all'effettaccio: salvo nel caso dell'episodio della Marsigliese suindicato e nel letterarissimo episodio del fiore.

La fotografia è eccellente per il suo tono realistico, per la sua oggettività chiara e semplice. L'interpretazione è perfetta da parte di Stroheim, attore di mezzi eccezionali, forse senza eguali nella cinema-

tografia di tutto il mondo per la capacità di espressione attraverso elementi di minima forza e di massimo risultato: la trovata del busto che gli sostiene il capo nella seconda parte del film è fra le più belle che si siano date sullo schermo per la caratterizzazione di un personaggio. Ottimo il Gabin, che però recita un po' troppo sè stesso. Tutti gli altri pienamente espressivi, umani e chiarissimi nel complesso e nei toni. La Parlo ha veramente giustificato con la sua ingenua semplicità un tipo umanamente ingiustificabile. Ma tutto ciò, per le ragioni etiche che si è detto, costituisce veramente una circostanza aggravante.

L'HOMME D'OR
(L'uomo d'oro)

Produzione: Hirsch und Tsuk - Hunnia Prod. (Ungheria) - *Regista*: Bela Gaal - *Interpreti principali*: Marie Egry, Anna Fuzes, Martha Kormos, Julius Csortos, Ludwig Bastly.

La trama

Trykalis, nobile turco, è costretto a fuggire in Ungheria, onde sottrarre la figlia Timea e la sua fortuna alle persecuzioni.

Il capitano del battello è costretto ad approdare in una piccola isola, abitata soltanto dalla vecchia Teresa e dalla figlia Noèmie, due povere donne continuamente perseguitate dallo spione turco Crisztyan, il quale, approfittando del fatto che l'isola è proprietà di nessuno, estorce loro continuamente denaro.

Trykalis, preso dallo sconforto si dà la morte, dopo aver affidato al capitano la cura di sua figlia e della sua fortuna. Questi conduce la giovinetta a Komorn, presso alcuni parenti, che ritenendola ormai povera, la fanno soffrire ogni sorta di umiliazioni. Solamente il fidanzato di sua cugina Athalie la difende e la protegge.

Frattanto il capitano, che ha potuto salvare il tesoro di Trykalis, se ne serve per fare delle speculazioni che lo rendono ricco e potente. Egli vendica Timea rovinando i suoi parenti e la giovane, per gratitudine, lo sposa. L'unione però non è felice e il capitano presto si consola con Noèmie, rifugiandosi nell'isola.

Un giorno Crisztyan appare per estorcere ancora del denaro, ma il capitano lo affronta in modo talmente risoluto che lo costringe a cercare riparo nella fuga. La morte lo coglie mentre egli cerca di guadagnare l'opposta sponda ed il suo cadavere viene preso per quello del capitano, di cui Crisztyan aveva indossati gli abiti prima di iniziare la fuga. In tal modo Timea, creduta e credendosi vedova, potrà sposare, dopo l'anno di lutto, il suo antico protettore Kadisa, già fidanzato di Athalie.

Dal canto suo il capitano non chiede che di continuare a vivere sulla piccola isola, che ha finito con l'acquistare, e che ormai conta un abitante di più, nato dall'unione dello stesso capitano con Noèmie.

La trama è sufficiente a determinare il carattere del film: sfondo melodrammatico, complicazioni sentimentali, avventurose e gialle, incalzare di avvenimenti ad effetto. Il tipo, insomma, del romanzo di appendice che è stato il genere classico del cinema d'anteguerra. C'è, talvolta, nella realizzazione di questo film, il gusto prettamente ungherese della decoratività fastosa, quasi un residuo di orientale sontuosità.

Ma a fianco ad un soggetto così mediocre stanno una regìa abbastanza sobria e seria, un taglio se non sveltissimo almeno accurato, una buona interpretazione di tutti gli attori, ancora un po' caricati ma pieni di capacità espressive, ed una fotografia in taluni punti eccellente.

Tutti elementi positivi che ci permettono di attendere la cinematografia ungherese a migliori prove.

THREE SMART GIRLS
(Tre ragazze in gamba)

Produzione: Universal Pictures Co. Inc. (America) - *Regista*: Henry Coster - *Interpreti principali*: Deanne Durbin, Barbara Rees, Nan Grey, Binnie Barnes.

La trama

Dorothy Craig e le sue tre figlie Joan, Kay e Penny si trovano in Svizzera quando giunge la notizia che Judson Graig, ex marito di Dorothy e padre delle tre ragazze, ha deciso di sposare donna Lyons, celebre donna fatale.

Questa notizia addolora molto Dorothy, che sperava di riunirsi presto a suo marito, e le figlie, le quali decidono di tornare a New York per ricondurre il padre sul retto cammino. Qui si alleano con Bill Evans, l'amministratore del padre, e complottano per cercare alla donna fatale un nuovo pretendente, nella persona di un conte ungherese decaduto. Si decide che la presentazione avvenga durante una festa appositamente organizzata. Ma il conte si ubbriaca fino al punto di dimenticare il suo incarico e di perdere il segno convenuto per farsi riconoscere.

Chi lo ritrova è un giovane milionario, Michael Stuart, che viene prelevato da Key e presentato alla signora Lyons. Egli però s'innamora di Key e con piacere prende parte ai progetti delle ragazze, cominciando a far la corte alla donna fatale con immediata reazione di gelosia da parte di Judson Graig.

Il giorno dopo Key va da Stuart per dargli il compenso pattuito con Bill Evans, e Stuart, per il piacere d'intrattenersi con la ragazza, non rivela l'equivoco nel quale ella è caduta. I due giovani si recano a fare una passeggiata nel parco e Stuart dimentica di avere invitato a colazione Donna Lyons, così che costei, vedendosi trascurata dal giovane milionario, più che mai si riattacca a Craig.

La situazione sembra ora veramente compromessa e Bill, avendo appreso da Joan, con la quale sta tessendo un tenero idillio, che il conte non ha eseguito il suo incarico, lo va a prendere a pugni. Key, credendo sempre che Stuart sia il Conte ungherese, molto inquieta per i progetti di Bill, va da Stuart e alla fine scopre l'equivoco. Rimane però molto offesa, credendo che il giovane abbia voluto burlarsi di lei. Ma gli avvenimenti precipitano: il giorno del matrimonio è fissato per l'indomani e le tre ragazze sono molto scoraggiate. Che fare? Penny prende un partito eroico: fugge di casa. Scoperta la fuga, Craig è disperato; non pensa più a sposarsi e cerca con tutti i mezzi di ritrovare Penny.

Michael Stuart, per riconquistare l'amore di Key, invita la Lyons e sua madre a un viaggio in Europa e quando Craig dice alle donne che non può pensare a sposare prima d'aver ritrovato la figlia, Donna Lyons, sicura della sua nuova conquista, abbandona Craig dicendogli che sposerà Stuart. A questa notizia Key scoppia in singhiozzi e Craig perde completamente la testa. Infine Penny è ritrovata e Stuart, dopo aver imbarcate Donna Lyons e la madre, resta a New York.

Ora Dorothy Craig potrà fare ritorno nella sua casa, perchè Judson si riunirà a lei e la piccola Penny felice e contenta accompagnerà all'altare Joan e Bill Evans, Key e Stuart.

Certe formule cinematografiche sono più il frutto di una organizzazione industriale che non di vere e proprie personalità di registi o di artisti. Prendete per esempio *Three smart girls;* è una pura commedia di stile, carattere, ispirazione e forma americana: sulla linea di *L'impareggiabile Godfrey* (sebbene meno solida) della *Donna del giorno* e simili. Ora il soggetto di questo film è dovuto ad una scrittrice di origine italiana, Adele Comandini, la regia è di un berlinese, Koster, riduzione americana del nome di Kosterlitz, produttore associato è Pasternak, un altro europeo. Probabilmente nello stato maggiore del film vi saranno altri elementi di origine non americana: eppure tutto l'insieme è perfettamente americano, fila con estrema esattezza sul binario della più pura commedia hollywoodiana. Il che significa soltanto che la forza assorbente dell'industria alla quale gli europei si sono accostati ha saputo livellare al suo livello le più differenti personalità.

Occorre dire subito che questo livello è, nel caso specifico, veramente eccellente. La storia di queste tre sorelle che riescono ad impedire al padre, separato dalla loro mamma, di contrarre un altro matrimonio e finiscono per far rinascere la loro vera famiglia, è condotta con una grazia, una leggerezza ed una umana e semplice bonomia, tutta imbevuta di quell'ottimismo americano gioviale e buon ragazzo. Anche perchè la soluzione del film è assai più umana e psicologicamente vera che

non in molte altre commedie del genere: non saranno gli imbrogli che combinano le tre sorelle ad allontanare il padre dalla donna che lo ha irretito, sarà proprio e soltanto il suo sentimento paterno, sempre sveglio ma ora esacerbato dalla fuga della più giovane sorella. Ecco una trovata semplicissima, senza dubbio, che non ha nessun carattere di eccezionalità ma che basta da sola a dare un certo tono etico ed un certo carattere di verità modesta e quotidiana a una storia che avrebbe potuto sapere d'artificio lontano un miglio. Tono e carattere nei quali si potrebbe agevolmente riconoscere l'origine latina, anzi italiana del soggetto.

Alla riuscita di questa commedia ha presieduto sopratutto, come sempre nel genere, una sceneggiatura di grande abilità, una perfetta dosatura di effetti comici e di effetti sentimentali, alternati con un preciso senso del ritmo di emozione e tenuti in una misura che sa di miracolo equilibristico e che non ha mai nessun sapore di meccanico, di artificioso, ma presenta anzi una sua bella spontaneità. L'incastro delle diverse deviazioni della vicenda principale è compiuto in modo che nessun punto delle saldature sia visibile e l'alternarsi delle situazioni è regolato con un preciso senso di armonia.

Non bisogna dimenticare che al successo dell'opera contribuiscono in modo non indifferente tutti gli interpreti: che alla spontaneità di una recitazione in pari tempo controllatissima e naturalissima sanno dare quel carattere di assoluta realtà, di semplicità di vita che è proprio della recitazione americana in questo tipo di opere ed è sufficiente per far accettare per vere o almeno verosimili le più acrobatiche situazioni d'equivoco.

In *Three smart girls* c'è poi un elemento nuovo del cinema americano: la grazia deliziosa, la freschezza, la purità delle tre sorelline, Deanna Durbin, Barbara Reed e Nan Grey. La Durbin è la adolescente scoperta e lanciata dalla « Universal »: una creaturina di una dolcezza tutta castità e soavità, piena di vita rattenuta e di ancora acerba umanità di donnina. Che non si avvale per il suo successo soltanto del volto di bimba o della sua graziosa e ben educata voce, ma anche delle sue qualità d'attrice spontanea e naturalissima. Finalmente, al cinema, una bimba che è una bimba, per la quale è naturale avere atteggiamenti di bimba, sorrisi di bimba, chiarità di bimba. La scena in camera del padre, prima della fuga, è un piccolo gioiello di grazia e di verità. Anche Barbara Reed è su questa linea, con non meno freschezza, spontaneità e ingenuità dell'altra fanciulla. Nan Grey è, invece, già più

matura, più donna: e forse un pochino meno attrice delle altre due. Non occorre rammentare le grandi qualità di Winninger, nella *Canzone di Magnolia,* della Alice Brady e di Mischa Auer nell'*Impareggiabile Godfrey* per sapere quali altri preziosi elementi interpretativi contenga questa commedia. Meno interessante la Binnie Barnes che, per aver voluto caricare i toni di donna fatale anche nel vestito e nella pettinatura risultà goffa e falsa.

Quanto alla regìa tutto ciò che si è detto fino ad ora varrà a chiarire come sia buona in tutti o quasi tutti i punti: solo pochi elementi ci sembrano non intonare con il gusto eccellente dell'insieme. Certi facili effetti comici ottenuti con passaggi « a truca », il brutto mascherino in cui due persone parlano al telefono entro due anelli matrimoniali, il bacio sull'anello prezioso invece che sulla mano, la ingiustificata lunghezza della canzone al posto di polizia sono difetti che il regista avrebbe potuto facilmente correggere. Anche la fotografia di Valentine non è sempre perfetta: il che è molto strano in un film americano. L'uso delle luci in certi mezzi primi piani e in certi campi lunghi è piatto e talvolta falso.

Sarà interessante per il pubblico italiano sapere che ancora oggi, a distanza di venti anni, in America il nome di Lyda Borelli può essere usato in un film come quello di una donna celebre e che tutti conoscono.

HELENE
(ELENA)

Produzione: Les Film Marquis (Francia) - *Soggetto*: tratto dal romanzo di Vichi Baum - *Regista*: Jean Benoit-Lévy - *Interpreti principali*: Madeleine Renaud, Hélèna Manson, Constant Rémy, Jean Louis Barrault.

LA TRAMA

Elena, studentessa povera, lavora per addottorarsi in chimica, sotto la guida del professor Amboise. Fra i compagni di Elena il più vicino al suo cuore è Pietro Regnier, il quale, però, ha sbagliato strada, portato com'è per la musica invece che per le discipline scientifiche.

Durante una serata data dal professore ai suoi allievi, la moglie dell'Amboise canta con successo una romanza composta da Regnier. Ciò fa sentire al giovane ancor più cocente il rimpianto per avere iniziata una carriera sbagliata.

Durante una gita in campagna in un giorno di vacanza, Elena si abbandona a Pietro. Passano i giorni ed Elena non tarda a provare i sintomi della maternità. Benchè disperata, non si confida neppure con l'amico, che intanto vor-

rebbe lasciare l'università per il conservatorio onde dedicarsi totalmente alla musica. Egli rinuncia a questo progetto solo quando apprende che il padre, ormai condannato da tutti i medici, non aspetta che la fine dei suoi studi per lasciargli la clientela ed il carico della famiglia. Agli esami Pietro viene respinto. Non sentendosi più la forza di lottare, egli rinuncia alla vita, iniettandosi del veleno.

Elena, dopo lo smarrimento dei primi giorni, si rimette accanitamente al lavoro, che deve però interrompere per dare la vita al figlio di Regnier.

Di ritorno dalla Maternità, essa non trova più il professor Amboise: mentre maneggiava certe fiale pericolose, ascoltando da un disco una canzone cantata dalla moglie, che l'ha abbandonato per seguire la carriera teatrale, egli si è prodotta un'infezione che lo fa stare fra la vita e la morte.

Elena supera brillantemente gli esami di laurea. Ritorna nel laboratorio, viene a sapere che d'Amboise è guarito, ma ha dato le sue dimissioni. Allora va a cercarlo a casa e lo induce finalmente a riprendere la sua vita di studio e di ricerche. D'Amboise si decide a condizione che non gli venga meno l'aiuto di Elena, nella quale ha riconosciuto la vera donna, capace di sorreggere un uomo in ogni peggiore circostanza.

Il romanzo di Vichi Baum da cui è tratto il film è intitolato « Elena, studentessa in chimica », il film, più semplicemente, *Elena*: noi vorremmo aggiungere un sottotitolo, « o della gioventù francese ». Completerebbe, a nostro modo di vedere, il biglietto da visita di questo film che, vogliamo sperarlo per i giovani studenti di Francia, deve essere più di maniera di quel che appaia.

Se la gioventù francese è veramente quale si rivela da questo film si capisce facilmente come le cose vadano male, laggiù. Questo film, malgrado le gioviali sciocchezze che vi si commettono, è atrocemente buio. Porta sullo schermo una gioventù malata di letteratura, una gente che ha perduto ogni contatto con la vita, ogni comprensione della realtà, tutta affogata in vaghi ideali di un romanticismo stillante lagrime di cipresso. Una gioventù che non ha il coraggio di affrontare le difficoltà della vita, che di fronte al primo assalto della realtà si rifugia nella morte, ignara di ogni dovere di lotta, incapace di ogni ribellione, dimentica di ogni spirito di sacrificio. Profondamente malata nello spirito.

A guardare certe cose con il nostro cervello italiano, a misurare al nostro metro fascista certi atteggiamenti spirituali e certe forme di vita, si sente ancor più vivo l'orgoglio della nostra sanità fisica e morale, la gioia di vivere fra una gente per la quale il sentimento è una sorgente di forza e di energia, invece che una ragione di debolezza e di rinuncia. Pierre, che si suicida perchè non può fare il musicista invece che il medico, il professor Amboise che vuol rinunciare alla cattedra perchè

la moglie lo ha tradito, e tradire a sua volta il suo lavoro per correre dietro l'infedele, sono creature di una civiltà che va decadendo sotto la spinta di un falso concetto della vita e della realtà, in una profonda frattura che si è aperta fra il loro spirito, perduto nella nebulosa di uno pseudo idealismo romantico e decadente, e la dura verità che è la vita. Questi giovani sono rovinati più ancora che dai libri dalla mancanza del moschetto. Pensate un po', al paragone della loro vita di una bohème in ritardo, di un murgerismo tutto oleografico e ridicolo, la vita sana e sportiva delle nostre università. Pensate al confronto delle loro zingaresche e tragiche vacanze, i campeggi sportivi dei nostri giovani: al confronto delle loro serate « artistiche » gli appassionati, polemici, violenti, ludi dei nostri Littoriali. I loro divertimenti sono divertimenti da gente debole e malata, o da gente senza cervello; i loro amori sono amori senza istinto, chiusi, oscuri, pesanti; il loro modo di concepire la vita è un modo senza fede, senza ideale, malgrado l'apparente etereità, un modo rinunciatario e spento. Questi ragazzi hanno perduto il primo e più profondo valore della gioventù: l'istinto. Vivono in un mondo chiuso, in cui non penetra altra luce che quella degli abbaini, in ambienti cupi, dolorosi, in cui l'opacità di una materia che sembra loro puro spirito, vela anche quei raggi di sole che dovrebbero pur venire dalle strette finestre. Forse a farli stare qualche anno nell'ambiente della Città Universitaria a Roma si potrebbero guarire: a condizione di non farli più incontrare l'uno con l'altro, perchè sono ammalati infettivi, capaci di ricontagiarsi ad ogni momento.

E non è a dire che questo film costituisca una eccezione, una pittura soggettiva dell'ambiente: a garantirle una certa obbiettività sta il fatto che un altro film, di un altro regista, che abbiamo veduto questo inverno, *Il sentiero della felicità* (originalmente: *Les beaux jours*) di Marc Allegret, dava della gioventù francese una pittura assai simile a questa. Dunque un fondamento di vero ci deve essere: e basta quello a spiegarci le condizioni attuali dello spirito francese.

Il film in sè non è una gran cosa. Stilla romanticismo da tutti i pori. Ma un romanticismo di maniera, tutto intessuto su motivi decisamente sorpassati, dall'accurato uso simbolico di uno scheletro, a certi esterni da cartolina illustrata che egregiamente completano gli interni fumosi. Una sceneggiatura errata nella costruzione fa sì che ad un certo punto ci si cominci a domandare come mai il film non finisca: si ha sempre l'impressione che la parola fine debba intervenire da un momento all'altro, eppure le « pizze » si seguono senza interruzione. Perchè le due storie,

di Pierre e di Amboise, sono poste una di coda all'altra e, malgrado certi tentativi di collegamento, più esteriore che reale, vanno ognuna per conto suo, così che la protagonista sembra vivere due vite consecutive, invece di una unica vita in due episodi. E non parliamo degli spunti comici che sono veramente desolanti: citiamo, per tutti, quel ritratto che gira gli occhi, un elemento da vecchia farsaccia che stona maledettamente nell'atmosfera di questo film. Atmosfera che vorrebbe essere, ma non ci riesce, realistica e concreta. È inutile dopo questo parlare della regìa di Jean Benoit Lévy. Basterà a caratterizzarla, ed a farne rilevare la sorpassata retorica, il fatto che il regista ricorre ancora alle materializzazioni del pensiero attraverso le sovraimpressioni: la tecnica del « fumetto », insomma, quella che è ancora ottima per i disegni caricaturali ma non è proprio l'ideale della cinematografia.

La fotografia è pessima: come quasi tutta la fotografia francese. Grigia, priva di piani, spenta, così negli interni come negli esterni: che gli operatori francesi non abbiano imparato a illuminare e a fotografare? È un grave sospetto che ci si ripresenta ogni volta che assistiamo a un film francese, salvo rarissime eccezioni. E in quelle eccezioni è quasi sempre il regista quello che ha influito.

Degli interpreti, la cui recitazione è nella media veramente buona e assai più naturale del film, la Renaud non ci sembra molto adatta alla parte che le è stata affidata, per ragioni, diremo cosí « fisiche »; il Barrault è invece perfettamente adeguato al suo tipo. Lo stesso tipo, che aveva interpretato ne *Le beaux jours*. Non vorremmo doverne inferire che il Barrault è il tipo dello studente francese intellettuale!

DER HERRSCHER
(Il dominatore)

Produzione: Tobis Magna (Germania) - *Soggetto*: libera riduzione da « Vor Sonnenuntergang » di Gerhart Hauptmann - *Regista*: Veit Harlan - *Sceneggiatura*: Thea von Harbou e Curt J. Braun - *Musica*: Wolfgang Zeller - *Costumi*: Robert Herlth - *Tecnico del suono*: Hans Grimm - *Interpreti principali*: Emil Jannings, Paul Wagner, Maria Koppenhöfer, Hannes Stelzer, Hilde Körber, Käthe Haack, Herbert Hübner, Marianne Hoppe, Helene Fehdmer, Max Gülstorff, Walter Werner, Harald Paulsen, Theodor Loos, Paul Bildt, Heinrich Schroth, Hans Stiebner, Rudolf Klein-Rogge - *Registrazione*: Tobis-Klangfilm.

La trama

Da quando è rimasto vedovo, Matthias Clausen dedica tutta la sua attività alle gigantesche officine che ha fatto sorgere quasi dal nulla.

Egli si sente spiritualmente solo. Un giorno, dopo una burrascosa seduta del suo consiglio di amministrazione, durante la quale si accorge che nessuno potrebbe succedergli, senza causare la rovina dell'azienda da lui creata, vede per la prima volta Inken, la sua nuova segretaria, e in lei riconosce la donna capace di dargli una seconda giovinezza.

Matthias si abbandona completamente all'amore della giovane, che non chiede nulla in cambio dell'offerta di sè stessa. Così fino al giorno in cui il primo apparire di Inken in casa Clausen scatena una vera tempesta da parte dei famigliari, i quali, gelosi dell'ancor lontana eredità, arrivano al punto di chiedere al Tribunale l'interdizione di Matthias.

Clausen ormai sa che, più della sua persona, conta la sua opera. E ad Inken, tornata la piccola dattilografa, egli detta la sua volontà: le officine, alla sua morte, diverranno proprietà dello Stato e la sua opera potrà così sopravvivergli.

Caratteristica innegabile dello spirito tedesco è certo quel modo d'essere tutto d'un pezzo, quella integralità dei sentimenti, quella visione assolutistica del mondo che procede da una volontà decisa e rettolineare e sbocca in una metodicità di azione, senza mezzi termini e senza sfumature. Tutta ombra o tutta luce: come questo *Der Herrscher.*

Un film risoluto e violento, aggressivo e crudele: al quale occorre riconoscere una certa nobiltà non solo di concezione ma anche di fattura, un tono più elevato che quello della media produttiva tedesca.

Anche se noi non possiamo concordare con il film in tutte le conclusioni generali della sua tesi sociale, poichè il film attraverso il caso particolare del signor Clausen arriva quasi ad una concezione dissolvitrice della idea di famiglia, sostituendo alla tradizione ancestrale una linea di discendenza statale che è caratteristicamente tedesca ed appartiene agli aspetti più in latissimo senso socialisti del nazional-socialismo. Possiamo accettare e far nostra la conclusione che alla incapacità individuale può e deve sostituirsi la superiore entità dello Stato, salvaguardia dell'interesse della collettività: possiamo, insomma, riconoscere la solidità di un fondamento spirituale che antepone al ristretto interesse dell'individuo il superiore interesse dello Stato. Senza accettare in tutto le forme che tale concetto ha assunto nel film.

Comunque l'opera è interessante, appunto per gli aspetti che le derivano dalla sua tesi: vale a dimostrare che l'esistenza di un mondo etico ben definito e preciso, chiaro nei suoi lineamenti, contribuisce a dare alla cinematografia una costruzione interiore nella quale ogni problema assume un suo carattere ed ogni vicenda drammatica ha una sua logica umana. Il torto del film consiste nell'aver posto a base della sua

concezione narrativa un dramma che non è possibile considerare come tipico, e quindi come universale: ma questo errore di natura ideale è, nel caso specifico, quello che dà al film uno speciale interesse drammatico. Accentrandolo intorno ad una figura di netto sapore hauptmanniano: cioè una figura a forti contrasti, piuttosto abbozzata nel bronzo che non rilevata nella duttile creta. Anche se confluiscono in essa postumi di superuomo e residui di Nietzsche.

La regìa di Veit Harlan ha felicemente risentito di questo modo di trattare il personaggio; e il film è posto come un urto violento di due blocchi opposti, l'uno costituito dal vecchio Clausen, l'altro costituito dal mondo che lo attornia. Opposizione che non crea uno squilibrio nel film ma anzi ottiene un risultato veramente drammatico andando a scavare delle ragioni umane che giustificano in parte l'eccessivo carattere dei personaggi. Polemica la tesi del film, polemico il film; che procede da un inizio quasi sinfonico e descrittivo (ottima la scena che apre il film, al cimitero, sotto la pioggia: sebbene discutibile la sua necessità nella economia generale della vicenda) per una serie di subitanee esplosioni di sentimenti, appena graduate ma non sovrapposte. Mantenendo sempre, intorno al protagonista, quell'atmosfera di subordinazione per la quale tutte le altre figure, pur vivendo di una loro vita, appaiono quasi elementi posti a dar luce ed ombra sul volto dell'interprete principale. Il dominatore domina anche il film: e Veit Harlan lo ha lasciato compiere il suo ruolo senza farsi prendere la mano. È mancato forse un elemento al film: ed è questo difetto che in taluni punti crea una sproporzione fra il reale contenuto e la parola. Cioè lo stabilimento. Tutti affermano che Clausen ha creato la sua fortuna ed ha fatto sorgere una industria immensa: noi dobbiamo crederlo sulla parola perchè non bastano i pochi pezzi di documentario che appaiono quà e là a farcene visivamente convinti. Il lavoro di Clausen è quello che non vive abbastanza nel film: difetto non lieve se si pensa che tutta la vicenda umana è giustificata da questa creazione formidabile compiuta da Clausen. Per quello che fa Clausen nel film si è costretti a pensare che non solo i suoi figli, sia pur indegni, ma tutti potrebbero egregiamente sostituirlo.

Fotografia ineguale: ottima in taluni punti, difettosa in altri, sempre con una prevalenza eccessiva di toni grigi. Interpretazione eccellente da parte di tutti gli attori e, naturalmente, in primo luogo da parte di Jannings che trova accenti umanissimi e talvolta motivi semplicissimi. Ma non bisogna dimenticare la Hilde Körber, una Bettina

di un isterismo pieno di naturalezza, Dane Wagner, un dottore dalla recitazione semplice e piena di risalto, Kathe Haack e Maria Koppenhöfer, efficacissime, e tutti gli altri che hanno dato un complesso interpretativo perfetto.

SOEUR MARIE
(Suor Maria)

Produzione: Pallas Hunnia (Ungheria) - *Regista*: Viktor Gärtler - *Interpreti principali*: Alexander Svéd, Eva Szörenyi, Paul Javer, Hilde v. Stolz.

La trama

Il pittore Johann Kibedy conosce la collegiale Maria Varady. La madre superiora acconsente che Maria posi per un'immagine della Madonna e il pittore e la fanciulla s'innamorano uno dell'altra e Kibedy chiede la mano di Maria.

Un giorno, però, Maria e sua madre, giunte inaspettate ad una festa, vedono il pittore col capo sulle ginocchia di Klari, la sua vecchia amica. Ciò basta a mandare a monte le progettate nozze; il pittore, che quando fu sorpreso era fuori di sè per il vino bevuto, crede che Maria l'abbia rifiutato perchè povero e finisce con lo sposare Klari, tanto più che la donna ha una agenzia musicale in America e si offre di fargli studiare il canto.

Quattro anni dopo Kibedy, ormai celebre cantante, torna a Budapest e rivede Maria, ma sapendola ormai sposata, si ripromette di non importunarla. L'indomani Kibedy canta all'opera; Maria è in un palco col marito, Peter Landany, ricco possidente, il quale ad un certo momento s'accorge che il ritratto di Maria è stampato sul programma. La colpa è dell'impresario di Kibedy, che all'insaputa del pittore lo ha pubblicato, ma Landany, supponendo chi sa quali tradimenti, caccia la moglie da casa. Maria torna al convento per dedicarsi, come infermiera, ai bambini malati.

Sei mesi dopo viene ricoverato all'ospedale per un'operazione urgente il figlioletto di Maria. Mentre essa prega nella cappella dell'ospedale, che Dio le salvi il bambino, mirando nel quadro della Vergine i propri lineamenti, nel piccolo Gesù le par di riconoscere suo figlio. Scorge in questo un segno del cielo che la richiama al focolare.

Riuscita felicemente l'operazione, Maria torna al marito, ormai pacificato. Kibedy continuerà a vivere per la sua arte.

Anche questo film, come l'altro ungherese di cui s'è già parlato, ha quel segno inconfondibile di una cinematografia ancora incerta ed esitante che è un soggetto a effettaccio. Sembra che sui primordii, in ogni nazione, la cinematografia non fidando ancora sulle sue capacità espressive e tentennando ancora sul retto uso dei suoi mezzi tecnici,

voglia fondarsi per una certa garanzia di successo su elementi tutti esteriori al film, su fattori di carattere puramente sentimentale, sfruttando quella certa tendenza che è in tutti gli uomini al « commovente » per il commovente.

Ecco, quindi, un film di pura razza romantica, di quel romanticismo manierato, latte e miele, che è proprio della bibliotechina rosa e delle pubblicazioni per giovanette in collegio. Meno interessante cinematograficamente del precedente questo film ha una regìa tutta ordinaria amministrazione, una fotografia non cattiva ed è interpretato in maniera teatrale e un po' pesante ma abbastanza efficace ed espressiva da Svéd, dalla Szörenyi, Javer e la Stoltz. All'attivo di questo film segniamo una buona registrazione sonora.

SENTINELLE DI BRONZO

Produzione: Fono Roma (Italia) - *Regista*: Romolo Marcellini - *Interpreti principali*: Fosco Giachetti, Doris Durante.

LA TRAMA

Ai limiti della nostra conquista d'anteguerra in Somalia, lungo l'Uebi Scebeli, a 300 km. da Mogadiscio, la Cabila nomade degli Ogaden vive conservando intatte le antiche tradizioni e i costumi. Ma la vita pacifica dei pastori e cavalieri Ogaden è spesso turbata dalle scorrerie degli Amara, i feroci predoni abissini.

Nell'immediata minaccia di una di queste scorrerie, si manifestano nella Cabila due tendenze opposte: Elmi, secondo figlio d'Islam, capo degli Ogaden, giovane sciumbasci delle truppe coloniali italiane, vuole che la sua gente si metta sotto la protezione dell'Italia, Ibrahim, suo fratello maggiore, attaccato tenacemente alle tradizioni, si oppone a che la tribù marci verso la civiltà liberatrice. Altro motivo di contrasto fra i due fratelli è l'amore per una donna, la bella Dahabò che Ibrahim coi suoi cavalieri ha rapito.

Il selvaggio assalto che i predoni Amara fanno alla Cabila Ogaden, spinge gli assaliti a rifugiarsi fra le file dei nostri Dubat, che in una lotta impari riescono a mettere in fuga i predoni.

La morte gloriosa del giovane Elmi ed il generoso sacrificio degli eroici Dubat, stabiliscono il primo contatto tra gli scampati della Cabila e le armi italiane. E la Cabila si sottomette alla civiltà italiana.

Ci sono due caratteri da mettere in particolare rilievo in *Sentinelle di bronzo*: la passione con cui il film è stato realizzato e la forma che

questa passione ha assunto nell'opera, elemento che ci sembrò di particolare interesse a Venezia ove giungono più opere smaliziate che ardenti, e il valore avventuroso-documentario del film stesso. Due parole che non si trovano insieme a caso e non appaiono unite per la prima volta in cinematografia.

Il film risente nel migliore e nel più sano dei modi della passione con cui è stato concepito e realizzato, da parte di tutti, dal soggettista, Orano, allo sceneggiatore, G. G. Napolitano, e al direttore di produzione, Eugenio Fontana (cui si deve una formidabile organizzazione che ha permesso di lavorare attivamente e continuativamente a più di cinquecento chilometri da Mogadiscio, in piena boscaglia selvaggia), dagli elementi tecnici all'elemento artistico, al regista.

Venezia ha veduto per la prima volta non un'opera frutto di una lunga meditazione e di una tecnica sapientemente dosata da anni di preparazione, ma un film realizzato da un regista giovanissimo che s'è accinto alla sua prima fatica di regia, affrontando una materia vasta, complessa, multiforme, come quella di *Sentinelle di bronzo*. Un film che, se anche in qualche punto risente in lievissime mende della non assoluta esperienza del regista, ha in compenso tali e tante qualità di giovanilità, di freschezza spirituale, di immediatezza di sensazione, di impeto, di ardore e di abbandono, da farci pensare che solo un giovane come Marcellini avrebbe potuto e saputo realizzarlo.

Sentinelle di bronzo ha una sua gradevolissima spontaneità ed ingenuità che non viene dagli interpreti, o solo in minima parte da essi (e pensiamo agli attori indigeni) ma dal regista. Si sente nel film un sano e forte sapore di giovinezza: si respira un'aria nuova e direi quasi, come nelle pubblicità turistiche, corroborante.

Nessuna malizia in questo film: nè tecnica nè narrativa. Nessuna di quelle risoluzioni abili e fredde che sono il frutto di una maturità acquisita a tutto danno della immediatezza. Nessuno di quei celati compromessi che sostituiscono spesso una reale ispirazione. In compenso c'è un fuoco interno, un ardore che sostiene in ogni attimo il film, un intero, appassionato abbandono del regista alla materia. Abbandono nel quale, tuttavia, Marcellini non si è lasciato dominare dalla materia, se non in qualche punto trascurabile e senza importanza (il primo brano del ritorno di Elmi alla Cabila, in cui il folklore sovrasta un po' la narrazione, è il più riconoscibile di questi punti), ma ha sorvegliato la sua espressione con assidua misura.

Questa giovanilità di regìa non è un carattere puramente psicologico, come potrebbe apparire: diviene nella realizzazione vero e proprio carattere artistico, dà un suo tono ed una sua fisionomia al film. Fisionomia della quale non si vuol negare qui una certa trasparente ingenuità; ma si vuol affermare che essa prende nell'opera realizzata aspetto e valore di originalità e forza espressiva. Un film di questo genere realizzato da un regista maturo, esperto, tecnicamente sicuro, avrebbe trovato, forse, una maggiore omogeneità narrativa ed una più decisa sutura di episodi: ma non avrebbe mai avuto quella spontaneità e quella diretta sensibilità per cui la vicenda si illumina di umano ardore, che Marcellini ha saputo imprimere al suo film. Spontaneità dovuta senza dubbio, almeno in parte, alle qualità di combattente di Marcellini: che da un diretto contatto con la terra, la gente e la lotta d'Etiopia ha acquistato una esperienza psicologica tutta di entusiasmo che egregiamente sostituisce una esperienza tecnica e raziocinata. L'entusiasmo è il carattere più deciso di questa regìa: rarissimo carattere per la cinematografia, ove nella maggior parte dei casi è sostituito dal « mestiere ».

Naturalmente tale fondamento interiore del film si riverbera anche sulla forma che il film stesso ha assunto. Forma nella quale l'amore di Marcellini per la sua materia si è calato in aspetti documentarii, non esteriori e descrittivi, ma proprio spirituali e narrativi. Il film traduce in impeto lirico ma senza deformazione intesa ad effetti falsamente spettacolari, lo stato d'animo dei nostri coloniali alle soglie della guerra etiopica. La vicenda di una semplicità elementare è tutta mossa e dinamizzata da questo elemento interiore che trasforma elementi realistici, normalissimi e direi quasi quotidiani, in elementi avventurosi; per cui l'avventura che è nello spirito prende forma e consistenza di episodio. C'è in questo film un lontano sapore di « western ». Lo stesso carattere che ebbero i primi film americani di « cow-boys »: nei quali il più realistico documentario di vita vissuta assumeva toni fantastici e quasi mitici.

Non siamo, qui, nel campo documentario a trama: sebbene tutto il film abbia una precisione ed un rilievo realistico determinato dallo sfondo veramente documentario. Siamo in un campo assai differente per espressione seppur in parte simile per aspetti esteriori: siamo in una forma di mitizzazione del reale. L'episodio si fa leggenda, la leggenda diviene epica; e perciò stesso altamente e poeticamente umana.

A conservarle realtà, a evitare l'avvicinamento con forme letterarie simili sta il fatto che ogni episodio è non solo reale (il che vuol dire « storico »: ma solo fino ad un certo punto) ma realmente rivissuto nel suo ambiente. Con un diretto collegamento del fatto al complesso atmosferico-psicologico che lo ha prodotto.

A rendere più assoluto il valore documentario del film pensa poi la fotografia: che è fra le più belle realizzate da Terzano. Un uso sapientissimo dei filtri, e in particolar modo dei filtri rossi, ha dato a questa fotografia un sapore di bruciato, di ardente, di violento che, senza farle perdere in nessun momento un pastoso rilievo, l'ha portata a toni di piena e perfetta oggettivazione della materia: fotografia che non è « pittorica » nel senso oleografico della parola, salvo in due o tre inquadrature un pochino volute, ma è sempre sanamente realistica.

Il sapore documentario è appoggiato anche alla interpretazione degli attori indigeni: la cui spontaneità e freschezza di espressione e il cui rendimento sono al disopra di ogni elogio. Ottimi anche il Giachetti (sebbene un po' simile al Giachetti di *Squadrone bianco*), il Grasso e gli altri attori bianchi. Avremmo preferito, tuttavia, che a maggiormente segnare il carattere del film, per queste parti si fossero scelti, come per gli indigeni, tipi realistici più ancora che attori di mestiere.

La musica è nettamente inferiore al suo compito.

HIS AFFAIR
(IL SIGILLO SEGRETO)

Produzione: 20th Century - Fox Film Corp. (America) - *Regista*: William A. Seiter - *Interpreti principali*: Robert Taylor, Barbara Stanwyck, Victor Mc Laglen.

LA TRAMA

Robert Taylor, un brillante ufficiale, è incaricato dal Presidente degli Stati Uniti di scovare i capi di una banda, che opera nelle banche. È naturalmente necessario che l'ufficiale lasci l'esercito e si trasformi in modo da non essere riconosciuto da nessuno, nemmeno dai suoi. Qualora dovesse comunicare o chiedere aiuto, un sigillo speciale applicato sulla busta diretta alla Casa Bianca farebbe pervenire la lettera nelle mani del Presidente.

Taylor si mette subito in giro e capita in un caffè concerto di St. Paul, gestito da Mc Laglen, uno strano uomo ingenuo e brutale; un altro losco figuro, Brian Donlevy, è il suo braccio destro. L'ufficiale intuisce subito

che i due hanno altri introiti oltre quelli del locale e ad avvalorare i suoi sospetti giunge la notizia che in una città vicina è stata scassinata una Banca proprio la sera in cui Mc Laglen è rimasto assente dal caffè. Taylor decide perciò di vigilare.

Il miglior numero del caffè concerto è costituito da Barbara Stanwyck, una graziosa cantante che Taylor prende subito a corteggiare, sapendo che ella possiede le chiavi del cuore di Mc Laglen. Non basta: per guadagnarsi la completa fiducia dei due soci, Taylor decide di svaligiare una gioielleria della città. Riuscito il colpo, i due lo fanno entrare senz'altro nella loro *gang*. Un tenero idillio è sbocciato intanto fra Robert e Barbara.

La *gang* mette a parte Taylor del piano e dei preparativi per scassinare una Banca. Egli allora scrive una prima lettera col sigillo segreto al Presidente, rivelando il luogo e l'ora del colpo.

Quando i tre sono già nei locali della Banca, la polizia vi fa irruzione. S'impegna una lotta furibonda: Mc Laglen è ucciso, Donlevy ferito ad un braccio ed arrestato, Taylor rimasto miracolosamente incolume, è imprigionato anche lui. La sua missione è finita ed egli scrive una seconda lettera al Presidente per ottenere la liberazione. Ma il destino vuole che il Presidente, ferito mortalmente in un attentato, non riceva la lettera.

Alle proteste di Taylor nessuno dà ascolto. L'ultima visita che Taylor riceve è quella di Barbara, alla quale egli confessa la sua vera identità; la giovane decide di salvare ad ogni costo l'uomo amato e arriva a parlare col Presidente. Taylor, liberato e reintegrato nel grado, tornerà alla vita a fianco di Barbara.

Un film a « interpreti », di quelli realizzati quasi esclusivamente per mettere in valore in una parte adatta al loro temperamento determinati elementi della cinematografia americana. In questo caso la scelta è stata particolarmente felice sia per l'insieme che per la collocazione dei tipi nel tempo.

Robert Taylor e Barbara Stanwyck formano una coppia così romanticamente attraente che tutto il film ne è illuminato da uno speciale timbro. Questa storia gialla che avrebbe potuto essere piuttosto banaluccia se collocata nel nostro tempo, acquista dall'epoca nella quale si svolge la vicenda, il principio del nostro secolo, un suo carattere ed una sua grazia, un po' velata di nostalgia, un po' crepuscolare, ma piacevole. La regia di W. A. Seiter è perfettamente equilibrata, ritmicamente esatta, umanamente organica: anche se non presenta caratteri di particolare originalità è sempre una ottima dimostrazione di una tecnica intelligente. L'interpretazione è ottima da parte di tutti: la fotografia ha saputo interpretare egregiamente l'ambiente ed il tempo con una sensibilità notevole per il particolare. Il terzo gran-

de interprete del film, Victor Mc Laglen è efficacissimo e semplicissimo nei suoi mezzi direi quasi primitivi.

Quanto a Taylor e alla Stanwyck bisogna lodare l'industria che ha saputo scegliere per loro un costume così rispondente al tipo fisico e spirituale dei due interpreti. Anche se si possono emettere dubbi su talune esattezze storiche di costume.

Eccellente la scenografia che dà romantico risalto all'insieme.

FAREWELL AGAIN
(Sei ore a terra)

Produzione: Erich Pommer Production (Inghilterra) - *Regista*: Tim Whelen - *Interpreti principali*: Flora Robson e Leslie Banks.

La trama

Il piroscafo « Somersetshire » sta per arrivare riportando dall'India, dopo cinque anni di assenza il 23° Reggimento Lancieri. In ognuno dei reduci le più diverse speranze; a terra, in ognuna delle famiglie, l'ansia più lieta.

D'un tratto, mentre il piroscafo è a soli due giorni dalla costa, un marconigramma dell'Ammiragliato comunica al Comandante dei Lancieri che al più presto possibile il suo Reggimento dovrà raggiungere il porto di Aden.

Per conseguenza al Reggimento verrà concessa soltanto una sosta di sei ore a Southampton. In Inghilterra si organizza quindi rapidamente la venuta in quel porto delle famiglie dei soldati.

Da principio, a bordo e a terra, la gioia si trasforma in tristezza, ma presto gli animi si calmano, di fronte alla voce del dovere: i piccoli drammi e le molte speranze di ciascuno, rapidamente si risolvono in quelle poche ore, e quando il primo urlo della sirena chiama gli uomini a bordo, trova tutti pronti e consapevoli dell'importanza del compito che da loro esige la Patria.

Ecco un film che si presenta come una delle opere più equilibrate e più notevoli della produzione inglese. In questo film Tim Whelen il regista ha tentato, e in grandissima parte è riuscito, un film collettivo. Due collettività, quella dei soldati di un reggimento di Lancieri che tornano in patria, e quella delle loro famiglie che li attende, sono poste in questo film con una accurata dosatura di elementi individuali, cosí da farle apparire piuttosto nel loro complesso che non nei singoli fattori che le compongono. C'è, quindi, una distribuzione di elementi di interesse che dimostra pienamente come il cinema possa giungere a tradurre

degli stati d'animo collettivi con una perfezione che nessun'altra arte potrà raggiungere. Una indubbia abilità di sceneggiatura (il punto dolente di film di questo genere) ha consentito all'opera di Whelen di svolgersi con un crescendo emotivo di grande efficacia: c'è quasi una volontà di documentazione psicologica che in alcuni momenti raggiunge il suo scopo. Una lieve meccanicità dell'insieme dà tuttavia al film un sapore di artificiosità che si sarebbe potuto eliminare facilmente rinunziando un po' ad una tipizzazione richiesta più dagli aspetti commerciali che non dagli aspetti artistici del film.

Comunque si tratta di un'opera di un livello artistico indiscutibile e di un innegabile interesse. L'interpretazione di tutti gli elementi è fusa, armonica ed equilibrata: Flora Robson (la eccellente creatrice di Elisabetta in *Fire over England*) si stacca dall'insieme per la perfezione della sua recitazione lineare e chiarissima. Ottima la fotografia, sebbene in taluni punti lievemente artificiosa.

A STAR IS BORN

(È NATA UNA STELLA)

Produzione: David O. Selznick (America) - *Regista*: William A. Wellmann - *Interpreti principali*: Janet Gaynor, Adolphe Menjou, Frederic March, Mary Robson.

LA TRAMA

Esther Blodget, una ragazza del Middlewest, sogna di diventare una stella. Aiutata dalla vecchia nonna, che ha intuito il talento della nipote, parte di nascosto per realizzare questa sua aspirazione. Nella metropoli del cinema, Esther fa la scoraggiante trafila di tante e tante che vogliono entrare in arte, finchè attrae l'attenzione di un attore molto in voga in America, Norman Maine, uomo però stravagante e dedito all'alcool.

Innamoratosi di Esther e fattala debuttare in cinematografia, la sposa, promettendole di mettere un po' d'ordine nella sua vita dissipata. Esther diventa presto una grande attrice, mentre Norman, che non ha saputo rinunciare alle sue dissolutezze, è ridotto a ritirarsi dal teatro di posa, e muore vittima di una disgrazia.

Esther, la sera della prima rappresentazione di un suo film, va al cinema con la nonna. Invitata a parlare alla radio, saluta i suoi ammiratori, presentandosi non col suo nome d'arte, ma con il nome del marito, che nonostante tutto ha veramente amato e la cui memoria vuole che in un certo modo sopravviva.

Non vediamo proprio le ragioni per le quali il film è stato realizzato a colori: in bianco e nero andava malissimo ugualmente. È una storia romantica e un po' « bibliotechina rosa » dalla quale risulterebbe che le ragazze che vanno a Hollywood diventano dive con una facilità spaventosa: mentre tutti sanno che la realtà è assai differente. Certi attori e certe attrici europee, già arrivate, che sono andate laggiù possono darne notizie agli ingenui. Comunque vadano le cose della piccola Esther (che nessuno capirà mai perchè sia divenuta diva, interpretata come è da Janet Gaynor, una delle più insignificanti creature dello schermo mondiale) il film, per suo conto non è nulla di speciale. Non c'è un momento in cui il regista, Wellmann, esca dalla più assoluta normalità commerciale. Per quanto concerne il colore non siamo più su del livello normale.

Gli attori sono tutti buoni, sebbene senza rilievo nessuno: Frederic March, Menjou, la Robson, se la cavano bene. La fotografia, per le necessità tecniche del colore è spesso buia e misteriosa.

C'è una parte del film, tuttavia, che è divertente e che si vedrà con piacere; quella che svela i dietroscena del mondo del cinema a Hollywood. Peccato che il documentario sia addomesticato e che non si sia avuto il coraggio di sviluppare questa parte se non in senso puramente umoristico.

BARBARA DI RADZIWILL

Produzione: Agefilm (Polonia) - *Regista*: Jòzef Leytes - *Interpreti principali*: Jadwiga Smosarska, Witold Zacharewicz.

LA TRAMA

Il principe ereditario di Polonia, Sigismondo, durante una partita di caccia, vede una splendida fanciulla. Egli si presenta alla giovane come membro del seguito reale e lei come la sorella del guardiacaccia dei Radziwill. Però il Principe viene a sapere che essa è figlia di un magnate lituano, e che si chiama Barbara di Radziwill. S'intesse un romanzo d'amore fra il Principe e Barbara, ma un pretendente alla mano della fanciulla, Wirszyll, la sorveglia e riesce a scoprire che essa ha dei convegni col Principe.

Furioso, ne informa i fratelli di Barbara, i quali pretendono che il Principe la sposi. Sigismondo non chiede di meglio, ma Barbara si oppone, sapendo che la madre di lui, la Regina Bona lo vorrebbe sposato ad una principessa straniera. Il Principe tuttavia convince Barbara a sposarlo in segreto. Dopo un anno Sigismondo in un grande ricevimento presenta Barbara come sua legittima consorte. Contemporaneamente perviene la notizia che il vecchio Re

Sigismondo è morto; tutti s'inchinano dinanzi al nuovo Monarca, ed alla sua bellissima sposa.

La Regina madre solleva inutilmente contro il figlio i nobili della Dieta, la felicità sembra raggiunta, ma la vecchia regina non perdona e fa avvelenare Barbara, la quale spira fra le braccia dello sposo.

È un film di carattere storico realizzato con molta dignità e con un certo senso spettacolare, sopratutto coreografico. L'insieme è eccellente anche se un po' lenta la regìa di Jòzef Leytes, e un po' troppo larghi i tempi del montaggio. Gli interpreti recitano a quel modo un po' enfatico che si crede d'obbligo nei film in costume. Comunque è una buona prova.

EDGE OF THE WORLD
(AI CONFINI DEL MONDO)

Produzione: Goe Rock, British Independent Exibitors (Inghilterra) *Regia*: Michael Powel - *Interpreti principali*: John Laurie, Bell Chrystall, Eric Berry.

LA TRAMA

Un giorno, in un'isola sperduta oltre le Orcadi, sbarcano da uno yacht due persone accompagnate da un marinaio e la trovano deserta. Il marinaio racconta la storia dell'isola.

Dieci anni prima l'isola era abitata da una piccola laboriosa colonia di scozzesi, che ritraevano i mezzi di vita dalla pastorizia e dalla pesca. Avviene che un giovane desideri di abbandonare l'isola per raggiungere la terraferma e diventare ingegnere; però il suo proposito è osteggiato tenacemente dagli anziani della colonia.

Egli e un coetaneo sono innamorati della medesima ragazza e stabiliscono di cimentarsi in una gara di corsa in cima ad una rupe che strapiomba sul mare. Il vincitore avrà in premio l'amore della fanciulla. Uno di loro però, giunto in cima alla rupe, precipita e muore. Frattanto alla popolazione dell'isola vengono a mancare i mezzi di sussistenza: il governo, interessandosi alle loro sofferenze, concede che essi possano in massa lasciare l'isola e stabilirsi sulla terraferma.

Edge of the world è un film in cui si sente viva e presente l'influenza di Flaherty e del suo *Uomo di Aran* a tal punto che si potrebbe quasi chiamare una imitazione. Lo stesso modo di dare ai personaggi una funzione corale sullo sfondo della natura, lo stesso modo di trattare la trama come un episodio della lotta fra l'uomo e la natura nemica. Il regista, Michael Powel, ha tuttavia delle indubbie qualità: certe sco-

gliere e certi sfondi naturali, sebbene molto nettamente derivati da Flaherty, hanno una loro durezza ed una loro forma che dimostra una personalità cui si può far largo credito per opere più distaccate da quello che si è fatto in questo campo. Anche lo sforzo per portare la vicenda dal caso individuale al caso collettivo, sforzo non tutto riuscito, dimostra nel Powel una possibilità di superamento dei suoi modelli, di cui sarebbe ingiusto non tener conto. Il film è da collocarsi fra le opere interessanti di quella avanguardia cinematografica d'oggi che tende ad una oggettivazione totale della materia attraverso il documentario.

WENN WIR ALLE ENGEL WAEREN

(Se tutti gli uomini fossero angeli)

Produzione: Karl Froelich Filmprod. GmbH (Germania) - *Regista*: Karl Froelich - *Interpreti principali*: Heinz Rühmann, Leni Marbach, Lotte Rausch, Elsa Delands.

La trama

Christian Kempenich è segretario di cancelleria in una cittadina. Trovandosi un giorno a Colonia pensa di studiarvi la vita notturna. Gli accade di svegliarsi la mattina in un luogo ignoto e in compagnia di una allegra donnina. Spaventato fugge, ma la donnina che aveva raccolto il segretario di cancelleria ebbro ed errante per le vie di Colonia, ruba le lenzuola dell'albergo.

Kempenich viene imputato il furto. Egli si consiglia allora col maestro di canto di sua moglie, l'italiano Falotti, il quale non può essergli però di nessuna utilità, dato che la sera dell'incidente si trovava egli stesso in una delicata posizione: avendo incontrata sul vaporetto in gita sul fiume la signora Kempenich egli è rimasto con lei fino a notte tarda, nella speranza risultata poi vana, di diventare per lei qualche cosa di più d'un amico.

In tribunale, dove anche la signora è convocata giacchè Kempenich, sceso in albergo a Colonia, ha dato il suo nome seguito dall'indicazione « e signora », l'intelligenza ed il tatto del giudice permettono ai coniugi Kempenich di riavere la reciproca stima e di conservare inalterata la loro rispettabilità nei riguardi dei concittadini.

Wenn wir alle Engel waeren è superiore alla media produzione tedesca. C'è dentro un tentativo di commedia di costume che in taluni punti raggiunge un clima di osservazione abbastanza profondo e accurato. Dobbiamo lamentare la convenzionalità, la falsità, la mediocrità del tipo di italiano introdotto nel film: vorremmo che i produttori stranieri, anche quando agiscono, come in questo caso, con la più assoluta

buona fede e senza nessuna intenzione offensiva, si convincessero che l'italiano d'oggi non ha assolutamente nulla a che vedere con quel tipo artificioso e manierato che appare talvolta nei film esteri. Vengano una volta in Italia, o mandino i loro registi, prima di farli portare sullo schermo certi tipi inesistenti. E questo sia detto senza rancore, poichè è evidente che quel tenore sfiatato è italiano soltanto per fare una nota di colore. Ma è proprio il colore quello che ci annoia: perchè il colore italiano è ben differente da quel grigio slavato.

Il film è abbastanza divertente. L'interpretazione buona da parte di tutti. La fotografia, ancora una volta dobbiamo lamentarlo a proposito di molti film tedeschi, mediocre e piatta.

VERSPRICH MIR NICHTS
(Non promettermi nulla)

Produzione: Tobis Magna (Germania) - *Regista*: Wolfang Liebeneiner - *Interpreti principali*: Luise Ulric, Viktor de Kowa, Heinrich George.

La trama

Martin Pratt è un giovane pittore tutto preso dalla sua arte, che ignora le difficoltà e le pene della vita quotidiana, alle quali pensa invece sua moglie Monica. Essa riesce a trascinare qualche cliente nello studio del marito, ma questi li accoglie così freddamente, che non si conchiude nessun acquisto. Allora Monica inventa uno stratagemma: poichè il marito non vuol vendere quadri che portino la propria firma, pensando di non aver ancora raggiunto l'eccellenza nell'arte, firmerà lei i dipinti e li venderà così sotto il proprio nome. Prova col mercante di quadri Felder e l'esperimento riesce anche perchè egli è rimasto colpito dalla bellezza di Monica.

In seguito Felder organizza addirittura una mostra personale di Monica Pratt, la quale col denaro acquista anche fama di eccellente pittrice.

Succede che Monica riceva una grande ordinazione, quella di dipingere un vasto affresco; è naturalmente il marito che lavora a tutt'uno per compiere quest'opera che richiede una tecnica particolarissima. In fondo però Martin è inquieto per la piega che hanno preso le cose, tanto più che sospetta Monica d'intendersela col mercante Felder. Dopo una scena violenta si arriva alla rottura definitiva: Monica lascia il marito e corre da Felder svelandogli tutto l'inganno dei quadri. Questi rimane sbalordito, poi si calma e finisce per chiedere a Monica di sposarlo, ma Monica, che nonostante tutto ama suo marito, respinge le proposte di Felder. Il grande affresco è esposto, piace e a Monica viene assegnato il premio della fondazione Lucas Cranach per la

pittura. Essa però rifiuta, confessando che l'opera è dovuta invece al pennello del marito. Dopo una serie di peripezie sentimentali, Martin si convince che la moglie ha agito solo per il suo bene e ritorna a lei pentito e innamorato.

Una graziosa commedia sentimentale tedesca, con una leggera venatura, quasi una minaccia di dramma, alla quale nessuno può credere perchè il tono leggero evita qualsiasi peso alla situazione. Ma una commedia realizzata con garbo, e piacevole, anche se limitatamente umana e costruita con tipi un po' artificiosi. Buona la regìa di Liebeneiner ed ottima l'interpretazione della Ulrich, dotata di notevoli capacità espressive. Viktor de Kowa ci è piaciuto meno di Heinrich George.

LES PERLES DE LA COURONNE
(Le perle della corona)

Produzione: Cinéas-Sandberg (Francia) - *Regista*: Sacha Guitry - *Principali interpreti*: Sacha Guitry, Raimu, Ermete Zacconi, Lyn Harding, Cécile Sorel.

La trama

Dalla corona d'Inghilterra pendono quattro perle. Allorquando il Re Francesco I offerse al Papa Clemente VII (Giulio dei Medici) la mano di suo figlio per la nipote Caterina dei Medici, regalò alla sposa una meravigliosa collana di sette perle.

A sua volta, quando Caterina chiese la mano di Maria Stuarda per il figlio Francesco, fece pervenire in dono alla sposa la stessa collana. Quando Maria Stuarda morì, le perle divennero proprietà della Regina Elisabetta. Allora tre di esse sparirono.

Fu la Regina Vittoria che un giorno, trovate le quattro perle rimaste, le fece mettere sulla corona reale.

Questa è la veridica storia della collana.

Quello però che non si sa è come le sette perle siano diventate proprietà di Papa Clemente VII e la fine che hanno fatte le tre perle sparite.

Su questi due punti interrogativi, l'autore ha dato libero corso alla sua immaginazione. Niente infatti gli impediva di seguire l'inviato del Papa tanto in Ispagna, quanto in Persia, in Cina o in Abissinia. In seguito, dopo la morte di Maria Stuarda, niente impediva all'autore di correre dietro alle tre perle mancanti.

Ed è quello che ha fatto. È corso dietro alle tre perle in Inghilterra, in Francia, in Italia, pasando attraverso tutte le epoche, dalla morte di Maria Stuarda fino ai nostri giorni, prima di poterle ritrovare.

Dal punto di vista cinematografico il film non esiste: aggiungeremo che anche dal punto di vista teatrale, unico dal quale ci si possa mettere per giudicare questa roba, esso non aggiunge gran che alla fama del fortunato autore della « Resa di Berg-op-Zoom ». Non siamo nel campo di quella commedia leggera, brillante, artificiale e superficiale ma divertente e scintillante di motti di spirito che è la specialità di Guitry. In questo film come già nel *Romanzo di un baro* si è preso il cinema a pretesto per due ordini di effetti: una serie di tipi disegnati da lui come attore e una serie di scene tenute insieme da una vaga vicenda e nelle quali i suoi tipi hanno modo di dire di tanto in tanto delle battute per far ridere il pubblico. Due o tre delle battute che si dicono in questo film sono abbastanza nuove e spiritose: il resto è o già risaputo o piuttosto banaluccio.

È chiaro che il cinema per Guitry non è che un modo per presentare in tutto il mondo una « revue »: ognuno dei pezzi di questo film costituisce una vera e propria scena di rivista, nella quale Guitry fa da « compare » commentando gli avvenimenti. E tutto sa così profondamente di rivista che la manifesta parrucca della Regina Elisabetta non disturba perchè è tutta teatrale come l'insieme del film, nè disturba la scena dell'arrivo della nave del Papa (scena che sembra rifatta di peso, per tecnica e scenografia da quella dell'arrivo della nave di Cleopatra di un film a colori « Pathé » del 1903), nè quella in cui i rivoluzionarii cantano con atteggiamenti da « Opéra Comique ».

È tuttavia notevole in questo film il lavoro di ricucitura dei differenti episodi e la particolare abilità dei passaggi da un episodio all'altro. Noi non oseremmo chiamare « montaggio » questo lavoro. Infatti tra il montaggio, mezzo di espressione cinematografica, e questo modo di incuneare le scene teatrali l'una nell'altra, c'è una differenza troppo profonda. In questo film il montaggio prende l'aspetto di quei cambiamenti « a vista » che erano uno degli effetti teatrali delle grandi « revue » di molti anni or sono, dal ballo « Excelsior » in giù. È anche notevole lo spirito che informa tutto il film: spirito di tipica fisionomia mentale, burlone e facile alla commozione, lievemente retorico nella espressione dei suoi sentimenti e buon ragazzo anche quando prende in giro. Senza con questo intendere di definire lo spirito parigino in due righe.

S'è detto della scenografia. Occorre aggiungere che la recitazione la completa perfettamente: è, ossia, teatralissima anche essa, con un lieve sapore di falso, di manierato, di artificioso, presso a poco come la

recitazione di Sacha Guitry, il quale è, senza dubbio, un buon attore, ma sta tutto in quel suo stile tra il serio e lo scanzonato che non è altro se non un'abile maniera. Zacconi e la Sorel sono i due cannoni, oltre a Guitry; fra i personaggi di secondo piano notiamo il Glori.

Fotografia piuttosto scadente: si direbbe in molti momenti che il film è stato ripreso durante una rappresentazione della rivista che esso costituisce. La fotografia contribuisce così a dare all'opera quel suo carattere di palcoscenico così evidente. Registrazione sonora non perfetta. Divertente l'uso della colonna sonora a rovescio per il parlato abissino.

BATALION

Produzione: Metropolitan Film Comp. (Cecoslovacchia) - *Soggetto*: tratto dalla novella e dalla tragedia di Josef Hais-Tynecky - *Riduzione cinematografica*: Josef Neuberg, Jaroslav Mottl, Julius Schmitt - *Regìa*: Miroslav Cikán - *Musica e canzoni*: J. F. Stelibsky - *Interpreti*: Smolík, Buschová, Prucha, Vítová, Schránil, Trégl, Kreuzmann, E. Kohout.

La trama

Batalion, il rifugio degli uomini dimenticati, il nascondiglio di coloro che la società ha rifiutato, la ruota colorata della vita dei bassifondi di Praga nella seconda metà dell'Ottocento.

La reale e imperiale polizia austriaca ha trascinato davanti al giudice il poeta vagabondo Sulc. capo del *Batalion*, per rispondere delle offese al governo contenute in una sua canzone.

L'avvocato Francesco Uher, il difensore, riesce ad ottenere la liberazione dell'accusato. Alla fine della seduta chiamato da parte il Sulc, gli rivolge il consiglio di non più frequentare l'osteria del *Batalion*. Offre al Sulc una cameretta nella sua abitazione, che costui accetta riconoscente.

Il poeta, nel nuovo ambiente si dedica allo studio. Ma un giorno, per aver sorpreso la moglie dell'avvocato tra le braccia del cugino, abbandona la casa lasciando una lettera per l'Uher, nella quale lo consiglia di sorvegliare più attentamente la sua felicità domestica. L'avvocato in un primo tempo non vuol comprendere nè vuol credere. Saluta la moglie per recarsi ad un appuntamento, ma lungo la strada, turbato da una inquietitudine, decide di ritornare a casa. La moglie è già uscita e non fa ritorno neppure nelle tarde ore della notte. Uher la trova nell'appartamento del cugino.

Da quel momento invece di rientrare a casa, si ricorda del *Batalion* unico suo rifugio. Nell'atmosfera del *Batalion*, invecchiato e stanco, Uher trova nuovi amici: ma viene arrestato e condannato alla prigione per violenze alla forza pubblica. Uscito dalle carceri non fa più ritorno al *Batalion* ma prende il posto di organista in una chiesa, nella quale voleva finire la sua vita tor-

mentata. Sua moglie abbandonata dall'amante, lo visita un giorno e gli chiede perdono. Uher, profondamente toccato e commosso dal doloroso incontro fugge per rifugiarsi nella vecchia osteria.

La scossa violenta gli ha serrato il cuore come in una morsa, ed egli cade morto sulle scale del *Batalion.*

Un film che risente della atmosfera letteraria russa, che traduce con piena aderenza una psicologia fondamentalmente slava ma venata qua e là da sfumature quasi mediterranee. A voler ricercare le lontane origini e le varie influenze che hanno contribuito a quest'opera ci sarebbe da dilungarsi troppo. Basterà dire, dunque, che l'opera è particolarmente pregevole per la sua densità umana; un'atmosfera vissuta con una rara forza espressiva e con una capacità di sintesi efficacissima. La decadenza dell'avvocato Uher che lo pone a contatto diretto, a contatto di gomito con l'ambiente di falliti e di miserabili della osteria « Batalion » che dà nome al film, consente al regista, Miroslav Cikán, di dare colore e rilievo umano a una serie di tipi che ricordano un po' il sottosuolo dostojewskiano. Ma questi tipi sono, tutti, vissuti cinematograficamente: il taglio del film, il suo procedere per nette e vigorose impressioni, anche quel suo momentaneo disperdersi in talune battute descrittive, concorrono a dare carattere ad ogni attimo di una vicenda che si può dire quasi atmosferica. Ottima la interpretazione di tutti gli attori. Particolarmente notevole la fotografia che ha trovato una sua linea perfettamente aderente al film e tratta gli ambienti con un riuscitissimo pastello di toni morbidi e di mezze tinte indeterminate.

THE FLYING DOCTOR
(Il Dottore volante)

Produzione: National Production Ltd. (Australia) - *Regista*: Miles Mander - *Interpreti principali*: Charles Farrell, Mary Maguire, James Raglin, Joe Valli.

La trama

Sandy Nelson, stanco della vita di operaio, ha deciso di lasciare Sidney in cerca di avventure. Prima di partire prende parte ad una gara di boxe, durante la quale è morsicato ad una mano dal suo avversario.

È medicato dal Dr. Waughan, presente alla gara, il quale gli raccomanda di andarlo a trovare nei giorni seguenti per le successive medicazioni. Il Dr. Waughan è innamorato di una signora Betty Webb, ciò che gli procura fre-

quenti scenate da parte del di lei marito. In una di queste scenate Waughan, che è appena uscito vincente da una partita di cricket, sta per essere malmenato dal marito di Betty, la quale non ha saputo frenare il suo entusiasmo per il vincitore, ma interviene Sandy a liberarlo dai pugni dell'avversario.

Il marito offeso però si vendica scrivendo una lettera al direttore dell'ospedale in cui il medico lavora. In seguito allo scandalo così provocato, il dottore deve lasciare l'ospedale di Sidney e si reca nell'Australia del Nord, dove s'impiega nel servizio aereo.

Anche Sandy, eterno nomade, parte verso il Nord. Si fa assumere in una fattoria, dove s'innamora di Gennie, la graziosa figlia del proprietario. Lo stesso giorno delle nozze lascia la sposa e la fattoria, fuggendo attraverso le rapide di un fiume. Vedendo galleggiare sull'acqua il suo cappello tutti credono ch'egli sia morto.

Frattanto Sandy raggiunge Yellow Creek, un villaggio di cercatori d'oro. Qui vince al gioco la concessione mineraria di un certo Plotch, la lavora e vi ritrae tanto oro da diventare ricchissimo. Plotch, invidioso della fortuna toccata a Sandy, in una rissa in un'osteria lo ferisce gravemente. Lo stato di Sandy è disperato, se non accorre subito un medico, la radio lancia un appello angoscioso e il dott. Waughan, il medico volante, accorre col suo apparecchio. Sandy può essere salvato, ma rimarrà privo della vista. Mentre vive ricco ma infelice, riceve un telegramma di Waughan che gli annuncia il matrimonio e la sua venuta a Yellow Creek con la sposa, la quale non è altri che Gennie. L'incontro è quanto mai triste, da esso Sandy comprende quale grande bene ha perduto lasciando Gennie. Disperato, abbandona la vita, che non riserba più per lui nessuna felicità.

Questo film australiano non nasconde in nessun momento i suoi modelli e le sue origini: siamo in piena atmosfera hollywoodiana, in un'aria di imitazione tale che, ad ignorare la casa produttrice, si potrebbe considerare questo *Dottore volante* come un prodotto prettamente americano. Con questa aggravante: che gli effetti che gli americani ottengono con tanta naturalezza e facilità, qui si raggiungono solo con un certo sforzo che sa un pochino di artificio.

Comunque il film è ben tagliato, ben recitato e ben diretto da Miles Mander. E sfrutta con intelligenza molti esterni che danno al film un netto colore locale, richiamandoci qualche volta verso una origine non solo industriale ma anche meno superficialmente produttiva del film, dalla terra che lo ha veduto realizzare.

Buona l'interpretazione di Farrel, della Maguire e degli altri tutti. Non eccellente, ma dignitosissima la fotografia: che cede un po' proprio là dove avrebbe dovuto essere più viva: negli esterni.

IL SIGNOR MAX

Produzione: Astra Film (Italia) - *Regìa*: Mario Camerini - *Soggetto*: Amleto Palermi - *Sceneggiatura*: Mario Camerini e Mario Soldati - *Architetto*: Gustavo Medin - *Arredamento e costumi*: Gino Sensani - *Operatore*: Anchise Brizzi - *Distribuzione*: Ente Nazionale Industrie Cinematografiche - *Interpreti*: Vittorio De Sica, Assia Noris, Rubi d'Alma, Umberto Melnati, Mario Casaleggio, Riento, Caterina Collo, Adonella.

LA TRAMA

Gianni è un giornalaio che vive con lo zio; ha qualche soldo da parte lasciatogli in eredità dal babbo e, ogni anno, si concede qualche giorno di vita mondana. Durante uno di questi periodi di riposo per un equivoco viene scambiato per il nobile Max Varaldo e a Donna Paola, che gli fa l'occhio languido, racconta d'essere un vagamondo che l'ha seguita fino a Napoli perchè di lei innamorato.

Finisce con la compagnia a San Remo dove, al tappeto verde rimane senza quattrini; e ritorna a casa, seccatissimo contro lo zio che non si decide a dargli la sua parte d'eredità. Egli sarebbe rimasto con Donna Paola e la fortuna gli avrebbe forse aperto le porte.

Ma poco tempo dopo giunge all'edicola per acquistare dei giornali, Lauretta, ossia Assia Noris, che è cameriera presso Donna Paola. Lauretta, stupita, ravvisa in Gianni il signor Max, ma Gianni casca dalle nuvole; egli è un giornalaio, soltanto un giornalaio.

Lauretta se ne va poco persuasa, ma Gianni vuole ora sapere dove si trovi Donna Paola; e allora, inforcata una bicicletta, insegue un tassì sul quale Lauretta s'è allontanata. Ma, a causa di una curva presa male, vi finisce sotto. Niente di grave; una leggera ferita ad un braccio. Ma presso Lauretta bisogna ch'egli giustifichi quell'inseguimento. Così inventa d'esserlesi buttato dietro perchè la ragazza lo interessava.

Gianni corre a mutarsi di abito e diventa Max, e quando è Max sta benone, quando ridiventa Gianni rimette il braccio al collo.

I sospetti di Lauretta sull'identità di Gianni, che comincia a interessarla, prendono consistenza; e Gianni bada ad annullarli.

Ma ci si mette di mezzo lo zio di Gianni: Lauretta è una brava ragazza; perchè il nipote nòn la sposa? Gianni si ribella. Quando tuttavia s'accorge che quella società non è per lui e, sopratutto, che Donna Paola non è che una fatua femminuccia, si abbandona fra le braccia di Lauretta, che nel frattempo ha piantato l'aristocratica famiglia. Anche lo zio ne è felice; e Gianni e Lauretta si sposeranno.

Con *Il signor Max* Mario Camerini rientra in quel mondo che aveva abbandonato un momento per realizzare *Il grande appello* e vi rientra attraverso una via a lui bèn nota e che il pubblico ha sempre dimostrato

di amare, quella tracciata dal film più famoso che egli abbia realizzato, *Gli uomini, che mascalzoni!*

Malgrado le sostanziali e profonde differenze di soggetto, questo film si ricollega direttamente all'altro, come si ricollega alla maggior parte della produzione cameriniana di cui conserva ed afferma ancora una volta il particolare atteggiamento di fronte al mondo. Atteggiamento leggermente scanzonato e profondamente sentimentale, non tanto profondo da farsi orientamento etico e non tanto superficiale da essere soltanto vernice. C'è, in questo mondo di creature particolare di Camerini, un certo tentativo per possedere completamente il proprio spirito, quasi una volontà di convincere sè stessi della propria esistenza, della propria drammaticità: ma un tentativo compiuto con così poca convinzione, con così grande ed evidente paura di uno sforzo troppo grave, che finisce per restare nella pura e semplice atmosfera delle buone intenzioni. Ogni personaggio è la ipotesi di un uomo: non perchè non sia umanamente delineato o sentito, ma perchè il personaggio stesso è incerto della sua stessa umanità, è fluttuante fra un concretizzarsi in una determinata forma e un disperdersi nel vago, un lasciarsi trascinare dall'indeterminato. E questa è la ragione profonda, a nostro modo di vedere, per la quale Camerini trova nella commedia sentimentale la sua più completa e più riuscita espressione. Il genere gli consente di mantenersi entro le linee psicologiche che gli sono più care e di dare ai suoi personaggi anche nell'impreciso una certa costruzione psicologica, una certa sinteticità umana.

E *Il signor Max* è una commedia sentimentale: del purissimo Camerini, quindi, con tutti i grandi pregi di un regista che è riuscito a creare una sua forma caratteristica e a portarla ad un considerevole livello di nobiltà cinematografica, e con quei pochi difetti inerenti proprio alla posizione speciale del regista stesso.

Pregi di ordine spettacolare, innanzi tutto: *Il signor Max* è un film che si vede con piacere, che interessa, che diverte, talvolta commuove, talvolta fa sorridere: i casi nè tragici nè comici, nè grotteschi nè avventurosi, ma soltanto curiosi e divertenti del povero Gianni combattuto fra due vite opposte, la sua che non vuol vivere e quella del gran mondo che non può vivere, sono stati trattati da Camerini con quella mano leggera, quella grazia serena, quella scioltezza e quella facilità che sono proprie di tutti i suoi film. Il pubblico potrà trovare qui delle scenette piene di garbo, di una sicura delicatezza, in cui le tinte non sono mai così decise da condurre ad una posizione nettamente dram-

matica o nettamente comica, ma che sempre, nella gamma delle sfumature che riescono a trovare, hanno una loro saporosa finezza ed un loro tono mai volgare. E c'è in tutto il film quel senso umoristico di Camerini che lo fa quasi distaccato dal mondo che intraprende a narrare, non assente ma spettatore, non distratto ma equilibratamente neutrale.

Posizione questa che non consente, naturalmente, di assumere un atteggiamento netto di fronte ai casi che si narrano. Ed è questo il solo difetto del film: che conclude con grazia la sua avventura, che racconta fino in fondo la vicenda in modo da dare al pubblico tutta la soddisfazione che può venire da un'opera gradevolissima, ma che, cinematograficamente, non ha trovato una sua visione decisa. I due mondi che Camerini investe sono veduti alla Camerini: ossia con una assoluta neutralità, senza nessun parteggiare per l'uno o per l'altro, senza nessuna particolare simpatia per l'uno o per l'altro. Con scanzonata e piacevole serenità. In tal modo manca quell'elemento drammatico (non nel senso tragico ma nel senso originario della parola: come elemento attivo di contrasto) che avrebbe dato al film un senso preciso ed una sua precisa logica. Uscendo da questo film non si può dire se Camerini preferisca l'uno o l'altro dei due mondi che egli ha esaminati: la ragione è semplice, ed è che Camerini non preferisce nè l'uno nè l'altro. Ma quando si è posto a base di un film uno sforzo di evasione come quello di Gianni (anche se lo sforzo è puramente esteriore) non basta a far rientrare tutto nella normalità il convincimento che la evasione è inutile.

Ma il film non voleva essere che una commedia divertente; e in questo senso si può dire riuscito. E « riuscito », per un film di Camerini, vuol dire ricco di buon gusto, ben tagliato, agile, aggraziato. Pregi che non si possono negare al *Signor Max* e che, ne siamo certi, varranno al film il favore del pubblico.

Tanto più meritato in quanto la interpretazione è veramente eccellente. In primissima linea in questa interpretazione occorre porre Assia Noris che ha trovato qui una parte un po' nuova per lei, e cioè una parte che tendenzialmente drammatica si risolve poi nel sentimentale e nel soave: gaia e rassegnata, triste e innamorata, la Noris dà in questo film la misura dei suoi mezzi ottimi, con delle scene piene di delicatezza e di sfumatura, tracciate con semplicità di mezzi e chiarezza ed efficacia espressiva. Bene De Sica, che in questo film ci ricorda irresistibilmente *Gli uomini che mascalzoni!*, parte che egli sembra non aver dimenticata in questa interpretazione, ma che ha saputo dare con mi-

sura certe mezze tinte non facili in talune scene eleganti. Rubi Dalma si presenta per la prima volta in questo film: ha recitato la sua parte con quella naturalezza lievemente birignosa che era indispensabile e ha dimostrato buone qualità fotogeniche. Tutti gli altri, dal Casaleggio alla piccola Adonella (di eccellente efficacia e di bella intelligenza interpretativa) recitano con quella finezza e quella espressione che sono proprie di tutti i film di Camerini. Ottima la fotografia di Brizzi, eccellenti le scene di Medin e gli arredamenti di Sensani. Circa la scenografia è da notare in modo particolare che essa costituisce uno sforzo costruttivo non indifferente: infatti non solo gli interni del film sono realizzati in teatro di posa ma anche la strada al cui angolo è l'edicola di Gianni, strada che è riuscita di un eccellente realismo, e che non ha in nessun momento sapore di scena. Anche le sale del piroscafo costituiscono un insieme di costruzioni di notevole rilievo consentite dall'uso del maggiore teatro di Cine-Città.

In complesso un film di alto livello produttivo.

KOJO NO TSUKI
(Luna sulle rovine)

Produzione: C. Shochiku-Kinema (Giappone) - *Regia*: Keisuké Sasaki - *Soggetto*: Akira Fushimi - *Operatore*: Hiroyuki Nagaoka - *Musica*: Kéizo Horiguchi - *Interpreti principali*: Shûji Sano, Shin Saburi, Sanaé Takasugi, Chôko Iida, Masao Hayama, Miéko Takaminé.

La trama

Kôjô no Tsuki è una delle più celebri canzoni della tipica melodia giapponese. La vicenda del film è basata su un episodio di un compositore sfortunato, Rentaro Taki, autore appunto della canzone.

Taki è professore all'accademia di musica; un giorno egli ritorna, dopo parecchi anni di assenza, al paese natio, volendo scrivere in raccoglimento la musica della canzone che lo renderà celebre: « Kôjô no Tsuki ». Spesso passeggia intorno alle rovine di un antico castello, insieme all'amico d'infanzia Miura, questi ha una sorella, Shizé, che ama Taki in segreto. In una passeggiata Miura rivela all'amico i sentimenti che la sorella nutre per lui. Anche Taki ama Shizé, ma deve rinunciare alla fanciulla, sapendosi ammalato di tisi.

Il suo stato peggiora. Un giorno un motivo musicale accennato da un piccolo scolaro gli dà l'ispirazione che cercava da tanto tempo e così può compiere il suo capolavoro. Vorrebbe provare la canzone al pianoforte, ma nel

piccolo villaggio non ce n'è che uno solo, appartenente ad una famiglia ricca. Taki vi si reca e qui ha nuovo motivo di dolore, dato che la famiglia abita nella sua vecchia casa paterna, che i suoi sono stati molti anni addietro costretti a vendere.

Avvilito decide di tornare a Tokio, ma l'improvviso aggravarsi del suo male impedisce la realizzazione di tale progetto. Poco dopo la morte tronca i sogni del giovane compositore.

Raccontando questa storia originariamente vera (con uno spunto, quindi che si può riavvicinare a quello di *Casta Diva*) il film si svolge con un ritmo lento, grave, sereno, come una frase a tempi molto larghi, arrestandosi con cura minuziosa sui particolari, non lasciando nulla di indeterminato, narrando la vicenda con una oggettività quasi documentaria che ne fa rilevare la estrema semplicità ma le dà in pari tempo un interesse continuo. Questa oggettività dà un particolare carattere ed uno speciale valore al film; che prende un po' di quelle dolcissime mezze tinte, di quelle sfumature di delicatezza sentimentale ed espressiva che è propria dell'arte giapponese.

C'è una reale freschezza, in parte ingenua, se si vuole, ma piena di umana consistenza sempre, in questo film; un accostarsi all'anima umana con una reverenza piena di grazia, con un rispetto profondo dei sentimenti quasi con un pudore interiore che si traduce nel film in una lievità di tocco spesso ammirevole.

Ma dal punto di vista cinematografico c'è qualcosa di altro da prendere in considerazione in *Kôjô no Tsuki;* ed è il procedimento per il quale una vicenda così semplice, così lineare, così priva di varianti, di avventure, di deviazioni, appare sullo schermo con delle sue peculiari qualità di interesse che la differenziano da molti altri film che pur tentano la via della semplicità e della linearità. Raccontando una vicenda che è quasi tutta interiore, quasi un susseguirsi di stati d'animo, questo film non abusa mai del parlato. L'azione trova sempre nella rispondenza concreta delle cose gli elementi per tradurre in plastica visione anche i momenti più lirici, direi quasi più astratti, dello sviluppo psicologico del racconto. Sotto tale aspetto il film giapponese offre un esempio veramente eccellente di impiego del materiale plastico più discreto e più apparentemente banale. Anche trascurando taluni elementi simbolici del film, che corrispondono ad una impostazione puramente giapponese dell'arte in genere (l'albero tronco, e simili) si nota in questo film un uso continuo del piccolo particolare, dell'elemento apparentemente secondario, in funzione dello sviluppo del racconto psicologico. Otte-

nendo così un clima di lievità e di sottigliezza, un'atmosfera di intenso lirismo che non ha nessun bisogno per manifestarsi dei trucchi puramente meccanici con i quali si è cercata la poesia al cinema in tempo d'avanguardia. Tecnicamente il film è spoglio, aperto, privo di ogni ricercatezza; ignora l'uso della « truca » (se Dio vuole) e sembra essere stato realizzato prima di Méliès. Ma la concretezza delle cose è posta in questo film non solo in funzione della sua apparenza ma anche e sopratutto in funzione di una rivelazione interiore che dalle cose si manifesta e si porta sullo schermo nel momento in cui le cose stesse sono vedute in un determinato modo (che non è un modo « angolativo », intendiamoci) e poste da un intelligente montaggio in rapporto diretto con l'atmosfera del film.

Siamo, dunque, di fronte ad un'opera che presenta caratteri di particolare valore ed interesse; dal punto di vista strettamente cinematografico e malgrado certe sue ingenuità che forse nello spirito del popolo che l'ha prodotta non sono affatto tali, questo film è uno dei più importanti che si siano presentati a Venezia perchè ci dimostra come i giapponesi che sono pur abbastanza vicini ad Hollywood, abbiano cercato per la loro cinematografia una linea completamente differente da quella della cinematografia americana ed abbiano espresso lo spirito della loro nazione attraverso lo schermo non soltanto nella forma del soggetto ma anche e sopratutto nella costruzione cinematografica, nella loro espressione particolare, ottenendo risultati eccellenti. Ignoriamo gli altri film dell'autore di questo, il regista Keisuké Sasaki, ma vorremmo che potessero venire in Italia per offrirli come lezione d'orientamento ai nostri produttori.

L'interpretazione di tutti gli attori è notevolissima per semplicità e verità. C'è in questi interpreti una umiltà, una modestia, una rassegnazione di fronte all'integrità dell'opera che dimostra uno spirito cinematografico veramente alto e nobile.

La fotografia è un po' ineguale, ma in taluni momenti è veramente eccellente e contribuisce con una lievità di impasto e con una abile cura del particolare a rendere concreta attorno ai personaggi l'atmosfera di liricità della vicenda. Particolarmente da notare l'uso intelligentissimo del sonoro. In questo film si presenta uno dei rari casi in cui il sonoro ha veramente una sua insostituibile funzione, uno dei casi rarissimi in cui la colonna sonora prende per sè stessa funzioni drammatiche. Tale sequenza drammatica puramente sonora è data dal momento in cui il musicista cerca di afferrare e concretare sulla carta l'ispirazione che gli

è apparsa un momento e sembra sfuggirgli. Mentre il primo piano dell'attore varia pochissimo e l'azione si limita alla trascrizione ed alla cancellatura dei motivi, la colonna sonora entra nel cervello del compositore e segue il presentarsi, il disperdersi, il riaffacciarsi e il lento concretarsi del motivo principale, di quello che sarà poi il motivo della canzone (bellissimo e di grande portata lirica). La lotta del motivo contro l'inerzia del cervello che non riesce a coglierlo dà una profonda drammaticità a questo pezzo sonoro.

ELEPHANT BOY
(La danza degli elefanti)

Produzione: London Film Proc. Ltd. (Inghilterra) - *Soggetto*: tratto dal racconto di R. Kipling - *Regista*: Robert Flaherty - *Interpreti principali*: Sabu, W. E. Holloway, Walter Hudd.

La trama

Little Tomai vive col padre nella jungla. Egli si è straordinariamente affezionato a Kala Nag, un grossissimo ed intelligentissimo elefante. Peterson Sahib, famoso cacciatore, si mette alla testa, per conto del governo, di una spedizione alla ricerca di elefanti selvaggi. Kala Nag è scelto per la spedizione e poichè il piccolo Tomai non vuole a nessun costo abbandonare il bestione, gli si permette di far parte della spedizione.

Passano diverse settimane senza che si riesca a scovare un branco di elefanti selvaggi. Una notte il padre di Tomai è sbranato da una tigre. In seguito alla sciagura Peterson Sahib decide di inviare il piccolo orfano in città, affinchè possa andare a scuola ed istruirsi.

Ma non appena Tomai lascia il campo, ode il suo elefante barrire. Ritorna giusto in tempo per vedere che si vuole abbattere Kala Nag, avendo esso gettato a terra il suo « cornac ». Il piccolo Tomai prega Peterson di intervenire per salvare l'elefante. Peterson cede ed offre al « cornac » cento rupie in cambio del diritto di uccidere Kala Nag, così l'elefante è salvo.

Ma siccome Tomai ignora tale decisione, volendo ad ogni costo salvare Kala Nag, sparisce con lui nella jungla. Lo si ritrova dopo cinque giorni spossato, ma pronto sempre a difendere il suo protetto. Egli narra a Peterson di aver visto degli elefanti selvaggi in una località che indica. Seguendo le preziose informazioni di Tomai, si viene a catturare in breve tempo un centinaio di elefanti selvaggi. La spedizione ritorna trionfalmente col piccolo Tomai, il quale, d'ora in poi, si chiamerà col soprannome famoso di suo nonno « Tomai degli elefanti ».

Elephant boy è un film interessante, un film che respira all'aria libera e cerca di ritrovare sullo sfondo di una natura gigantesca e dominante le fonti primitive della emozione umana. C'è nel film una profonda nobiltà interiore, una luminosità spirituale innegabile, c'è, dal punto di vista spettacolare, un fattore emotivo perfettamente reso (l'affetto che lega Tomai al suo elefante) e c'è sopratutto un senso continuo di una grande realtà viva e vivificante.

Il carattere particolare dei suoi film, quello che ha fatto di Flaherty, fin dalla sua prima realizzazione, un vero e proprio capo-scuola dei documentaristi, il capo-scuola del documentario puro, senza intenzioni nè finalità sociali, di fronte al documentario sociale predicato da Grierson, è stato quello di un perfetto e pieno equilibrio tra la parte documentaria e la parte drammatica del suo film. Fusione che sgorgava dal fatto che Flaherty si avvaleva per la linea drammatica della sua opera esclusivamente di fattori colti sulla realtà che documentava. Cosicchè, per *Nanouk* e *L'uomo di Aran*, se non in tutto per *Moana*, si è potuto dire che ogni suo film raccontava l'epica lotta dell'uomo e della natura, cioè il dramma fondamentale della razza umana al primo stadio della sua civilizzazione.

Ma questo equilibrio, che era perfetto nel suo primo film, già nell'*Uomo di Aran* cominciava a non avere più quella integrità che sola poteva dare alla vicenda drammatica una piena adesione alla materia documentaria. Nell'*Uomo di Aran* si sentiva un prevalere della parte documentaria su quella drammatica, un interesse che si portava piuttosto su certi bei quadri di mare che non sul fattore di contrasto fra questi quadri e la realtà umana che viveva dentro di essi. Nell'*Uomo di Aran* Flaherty ha documentato Aran, ma non ha documentato l'Uomo. Ora, in *Elephant boy*, è invece la funzione drammatica a prevalere sul documentario, creando uno squilibrio dal quale la intera struttura del film appare non interamente armonica.

Ci troviamo di fronte ad un'opera che si svolge su uno sfondo documentario e in cui la vicenda ha più pretese che non reale consistenza documentaria. Intelligentemente Flaherty ha scelto per il suo soggetto una novella di quello che è stato forse il più grande lirico documentario del mondo: Kipling. Ma sembra non aver avvertito interamente che il documentarismo del poeta inglese è assai più spirituale che non oggettivo.

Ora quello che manca a questo film è proprio ciò che avevamo ammirato maggiormente nelle prime opere di Flaherty: l'atmosfera,

la realtà spirituale. Dove è quello spirito panico, misterioso eppur naturale, trascendente eppure istintivo, mistico eppure sensuale, che giustifica pienamente la danza degli elefanti nella novella di Kipling? Per attenersi alla oggettività delle cose, per serrarsi nella loro apparenza reale, senza modificazioni di ambientazione e di carattere, Flaherty ha fermato spesso gli aspetti esteriori della materia, ma non è riuscito sempre a penetrarne l'anima. Quando Flaherty raggiunge qui il clima del documentario nel più stretto senso della parola, cioè nella battuta di caccia agli elefanti, la sequenza si irrobustisce subito, si anima, si fa vera e profondamente interessante. Trova un suo ritmo interno oltre che esteriore, si completa in un « pezzo ». Ma non riesce a collegare la sua concretezza esteriore con la concretezza spirituale che doveva essere la base fondamentale del film. E la ragione è evidente; la novella di Kipling non è documentaria nel senso cinematografico ma solo nel senso letterario: tradurla in immagini voleva dire forzatamente svelarne, di fronte agli aspetti della realtà, il carattere letterario.

Infatti quando Flaherty arriva al nucleo drammatico, al nucleo narrativo del film, alla scena della danza degli elefanti, eccolo fallire completamente al suo scopo. La sequenza è completamente mancata, e tutto lo sforzo compiuto da Flaherty per passare ai campi lunghi con continue dissolvenze (metodo questo antidocumentario per eccellenza) nell'intento di celare i modellini, non riesce a dare alla scena quel senso epico che è in poche righe di Kipling. Una modesta serie di primi piani di gambe e proboscidi di pachidermi ammaestrati, sempre eguali e sempre ripetuti, tenta vanamente di darci ad intendere d'essere quella gigantesca e misteriosa manifestazione di forze primigenie della natura che fa di « Tomai degli elefanti » una specie di testo mistico di una religione panica della jungla. Cadendo questa sequenza cade anche la struttura narrativa del film.

Insomma è mancata al film quella divinizzazione della realtà che forma il fondamento essenziale dell'opera di Kipling e che, anche volendo considerare il film come entità a sè stante, anche in questo doveva costituire la ragion d'essere prima, di tutta la parte drammatica. Che perde così il suo senso oggettivo e diviene pura vicenda fantastica: prevalendo quindi disarmonicamente sulla parte documentaria.

La fotografia, ottima in alcuni punti ma non sempre eccellente, manca di quella intensità che era indispensabile ad una esatta valutazione della vicenda. Degli attori nessuno ci ha convinto particolarmente: Sabu è senza dubbio un graziosissimo fanciullo ed è il migliore

interprete del film, ma gli fa difetto quella emozione espressiva che doveva essere la caratteristica di Tomai; Kala Nag è troppo elefante ammaestrato.

Con questo film si dimostra che non basta girare sui luoghi un documentario perchè esso si presenti come un reale documento. E si dimostra anche, ma questo sarebbe troppo lungo a discutersi, che un film, documentario o no, deve essere una espressione chiara e precisa di un determinato spirito, equilibratore ed armonizzatore della sua materia: senza di che si sperde nella serie delle sequenze.

I pezzi migliori sono, oltre alla già citata battuta di caccia all'elefante, la costruzione del recinto e il bagno di Kala Nag, sebbene in questo si insista troppo sul divertimento dell'elefantino.

SAN TUKARAM

Produzione: Prabhat Film Co. (India) - *Regista*: Shante Apte - *Interpreti principali*: Miss Vasanti, Vasanti Desai, Mr. Bhogwat.

La trama

Tukaram nacque 350 anni or sono in un villaggio indiano. In seguito a una terribile carestia egli perde tutto, i suoi beni non solo, ma la sventura si abbatte sulla sua casa, togliendogli la prima delle sue due mogli e un bambino adorato. Allora Tukaram decide di rinunciare alle cose terrene per darsi alla meditazione e allo studio dei libri sacri.

Il Bramino Salomalo, invidioso della fama di santità in cui è salito Tukaram, lo accusa di sacrilegio, sostenendo che egli ha falsato con interpretazioni arbitrarie lo spirito del sacro libro dei Veda. L'esperto di testi sacri Pandit condanna Tukaram a gettare nel fiume Indrajano le sue poesie, così egli affida alle acque il lavoro di lunghi anni, pregando il Signore di restituirgli il suo libro a confusione dei suoi nemici. Tukaram, sta tredici giorni digiunando e pregando sulle rive del fiume, finchè il Signore gli appare restituendogli il suo libro. Il giudice Pandit comprende il proprio errore e chiede a Tukaram perdono in ginocchio.

Non pago di questo, Salomalo denuncia Tukaram al signore del Paese Shavaji, ma questi, invece di condannarlo, si convince della santità di Tukaram e diviene suo discepolo. Allora la collera di Salomalo si volta contro Shavaji, aizzando i maomettani suoi nemici ad impadronirsi di lui. Ma quando essi irrompono nel tempio, le preghiere di Tukaram riescono miracolosamente a salvarlo.

È un interessante esempio di cinematografia a carattere e forma strettamente nazionale; la sua materia ispirata a quella storia letteraria dell'India che così da vicino si ricollega alla sua storia religiosa e politica, trova una forma che, senza avere una sua assoluta originalità, aderisce alla espressione di un contenuto inconsueto nella cinematografia internazionale. La figura di uno storico poeta ed asceta della grande tradizione indiana è rivissuta in questo film con un tono mistico pieno di lirismo e spesso efficacissimo. Regista del film è Shante Apte. Interessante notare come la tecnica di questo film sia già in molti punti smaliziata ed appaia influenzata da quella americana.

ZU NEUEN UFERN
(VERSO NUOVE SPONDE)

Produzione: U.F.A. (Germania) - *Regista*: Detlef Sierck - *Interpreti principali*: Zarah Leander, Willy Birgel, Victor Staal, Erich Ziegel, Hilde von Stolz.

LA TRAMA

Il film ci riporta all'epoca della colonizzazione dell'Australia. Alberto, giovane spensierato, ama Gloria, stella di riviste. Vuole perciò andare in Australia, terra d'immense possibilità, per iniziarvi una nuova esistenza. Gli occorre del denaro e chiede in prestito all'amico Boby 615 sterline. Questi gli dà un assegno di sole 15 sterline. Alberto si crede autorizzato a mutare la cifra dell'assegno da 15 in 615 sterline. Riscosso il denaro, parte per l'Australia.

La falsificazione viene scoperta dal padre di Boby. Gloria, prende su di sè la colpa di Alberto ed è condannata alla deportazione in Australia, nel carcere di Paramatta. Intanto Alberto è salito al grado di aiutante del Governatore. Una dolce relazione d'amore comincia ad annodarsi fra lui e la giovane figlia di quest'ultimo.

Anche un'altra donna s'innamora di Alberto: la moglie del Dott. Noyer, giunto da poco in Australia insieme al nipote Henry. Questi, dopo essersi costruita una fattoria, vuole scegliersi una compagna e siccome non ha pregiudizi, va a prenderla fra le recluse di Paramatta. La scelta cade su Gloria, la quale, avvilita e delusa per il silenzio di Alberto, non trova altra soluzione che seguire il liberatore.

Alberto nel frattempo ha saputo della sorte toccata a Gloria, è però così incerto fra le tre donne venute a trovarsi sul suo cammino, che non riesce a prendere una decisione. Durante il viaggio con Henry dal carcere alla

fattoria, Gloria fugge, va a Sidney, dove, senza volerlo, assiste al fidanzamento di Alberto con la figlia del Governatore.

Disperata, Gloria cerca lavoro e trova una scrittura in un locale d'infimo ordine, ma non ha alcun successo con le sue canzoni. Allora ritorna volontariamente al carcere di Paramatta. Alberto, saputo quanto male ha fatto, non vede altra via d'uscita che la morte. In seguito Henry cerca Gloria e i due finalmente si ritrovano, per costruirsi una nuova vita.

Un dramma di epoca e carattere romantico, denso di elementi emotivi, interessante e ben costruito. La regìa di Detlef Sierck ci sembra fra le migliori che abbiamo veduto nei film tedeschi di questa Mostra: ha un palpito umano pieno di sentimento ma vigorosamente rattenuto, è chiara, decisa, sintetica. Tutti i tipi sono delineati con un senso psicologico e gli ambienti hanno un loro carattere pienamente reso con la esatta valutazione dei loro particolari. Ottima l'interpretazione da parte di tutti gli attori ed in modo speciale da parte di Zarah Leander e di Victor Staal. La Leander canta con eccellenti mezzi recitativi e con una voce calda e armoniosa le canzoni del film la cui musica, ottima in ogni momento ma particolarmente nelle canzoni, è dovuta a Benatzky. Buona la fotografia, dell'operatore Weihmayr.

MARKED WOMEN
(Le cinque schiave)

Produzione: Warner Bros. Pict. Inc. (America) - *Regista*: Lloyd Bacon - *Interpreti principali*: Bette Davis, Humphrey Bogart, Isabel Jowell, Eduardo Cianelli, Rosalind Marcuis.

La trama

Johnny Wanning, un gangster, preleva il tabarin « L'Intimo ». Della vecchia gestione sono rimaste cinque belle ragazze, Mary, Emmy Lou, Gabby, Betty, ed Estelle, le quali si trovano ora sfruttate dal nuovo padrone e insidiate da loschi individui.

Una delle ragazze, Mary, è coinvolta in un delitto, che ha in Wanning uno degli indiziati più gravi. È arrestata insieme alle compagne e alla sua sorella minore, Betty, che ha sempre ignorato il genere di vita da lei condotto. Non esistono prove a loro carico, sono tutte liberate, grazie anche all'intervento di un onest'uomo, David Graham, assistente del produttore del Distretto.

In seguito a ciò, anche Betty è stata presa nel locale. Una sera, mentre la fanciulla tenta di ribellarsi alla foga di un frequentatore brillo, scoppia

una rissa nella quale Betty rimane uccisa. Soltanto Emmy Lou ha visto come si è svolta la tragedia e Wanning, volendo togliere di mezzo un testimonio tanto pericoloso, la fa rapire dai suoi uomini. Fortunatamente Emmy è liberata proprio nel momento in cui Wanning, braccato dalla polizia, aveva deciso di sopprimere la prigioniera.

Il film si chiude con la condanna di Wanning e dei suoi complici.

Film particolarmente interessante per certi suoi caratteri e certa sua particolare forma che lo pone come uno di quei film con cui gli americani sembrano sentire la necessità di confessare a loro stessi ed al mondo l'oscuro travaglio di una civiltà che soffre d'una crescita troppo rapida. Come già in *Winterset* siamo anche qui nel regno del « giallo »: ma là dove il film di Alfred Santell arrivava ad una interessante espressione psicologica attraverso un lirismo tutto interiore, questo film di Lloyd Bacon raggiunge il clima della confessione mediante una spietata realtà, una violenta denuncia. Questo film si potrebbe chiamare un « j'accuse » di certi aspetti della civiltà americana d'oggi, non solo per quelle scene di fredda crudeltà che presenta, non solo per il suo modo di mettere a nudo delle piaghe cancrenose della vita notturna americana, in cui gangsterismo e prostituzione clandestina si accomunano in un mostruoso connubio, ma anche e sopratutto per la disperata e dispersa desolazione in cui presenta il gruppo delle sue protagoniste, sole e quasi indifese in mezzo alla violenza di una vita che si giuoca ad ogni attimo sul colpo di rivoltella.

Anche se il film è assai più artificioso che non appaia, anche se i suoi effetti siano molte volte frutto di un abile calcolo e tendano più che altro a sfruttare spettacolarmente gli aspetti « granguignoleschi » della vicenda, *Marked women* resta egualmente un'opera significativa per quel tanto di realtà che si rivela attraverso di essa, per quella sciagurata forma di isolamento spirituale e materiale che essa presenta. Il film dice che in certi ambienti dell'America d'oggi non c'è pietà nè possibilità di vita per il debole, non c'è che una legge, il capriccio e la volontà del più forte, poichè l'altra legge, quella dello Stato è troppo lontana perchè il debole possa ricorrere ad essa se già non s'è fatto forte, quasi eroico nello spirito.

La regìa abusa un po' di certi effetti facili e di vasta portata, ma ha un suo ritmo nervoso, un suo taglio brutale e netto che contribuisce a dare rilievo e potenza al carattere del film. Orribile, tuttavia, l'uso della « truca » nel processo, uso che trasforma una vicenda che dovrebbe essere angosciosa in giuoco di marionette. L'interpretazione

di Bette Davis è superiore ad ogni elogio: questa è, forse, oggi una delle più grandi attrici della cinematografia americana per qualità espressive, per robustezza interiore, per efficacia rappresentativa. Ottimi tutti gli altri che formano un complesso di primissimo ordine.

DIE WARSCHAUER ZITADELLE

(La cittadella di Varsavia)

Produzione: ABC-Film, presentata dalla Tobis Cinema Film (Germania) - *Regista*: Fritz Peter Buch - *Interpreti principali*: Lucie Höflich, Werner Hinz, Claire Winter, Paul Hartmann.

La trama

Il pesante giogo zarista opprime la Polonia. Soltanto i più risoluti preparano nell'ombra la riscossa. Corrado Wielorska è fra questi, anzi il capo di questi, ma viene il giorno in cui è costretto a riparare all'estero.

Il funzionario russo che governa la Polonia, volendo vigilare da vicino le mosse di un avversario tanto pericoloso, autorizza il ritorno in patria di Wielorska, che fin dal suo arrivo riprende contatto con gli altri agitatori. Ma scoraggiato, decide di dedicarsi soltanto al pacifico esercizio della sua professione, ciò che gli costerà l'amore di Anna, bella, giovane e fervente patriota, nel cui cuore non c'è posto se non per chi sappia essere, come lei, sempre disposto al supremo sacrificio per il bene del Paese. Wielorska si consola abbandonandosi a facili amori.

Un giorno gli capitano inaspettatamente nelle mani le piante di alcune fortificazioni segrete. C'è da temere che si tratti di una provocazione della Polizia o forse di un agguato tesogli da un ufficiale russo che rivaleggia con lui per il possesso d'una cantante di varietà. Wielorska vuol veder chiaro nella faccenda, così decide di recarsi ancora una volta ad una riunione dei suoi antichi compagni di lotta.

È da poco giunto, quando nel locale irrompe la polizia; i disegni vengono trovati su di Anna, a cui la sorte riserba ormai la relegazione in Siberia.

La tranquillità, la fierezza con cui la giovane si accinge ad affrontare il suo duro destino, fanno riaffiorare nell'animo di Wielorska i sentimenti migliori: egli si convince che la vita non appartiene all'individuo, ma alla sua patria, perciò, con rinnovata energia, torna a lottare per l'indipendenza polacca.

Un film avventuroso, di patriottismo, di spionaggio, di guerra. Ma ben costruito, equilibrato, interessante. In questo genere di film i tede-

schi compiono un solo errore: di stemperare un po' troppo l'azione in una serie di episodi secondarii, non tutti essenziali e che comunque ritardano e spengono un po' gli effetti delle scene più efficaci.

Ma da questo film risulta uno dei meriti non indifferenti della attuale produzione germanica; l'interpretazione. Quasi tutti gli attori tedeschi che abbiamo veduto recitare nei differenti film presentati in questa Mostra sono elementi eccellenti, pieni di efficacia, precisi, concisi, elementi che si sente potrebbero essere sfruttati anche meglio di quanto non lo siano qualora si desse loro una serie di tipi più profondamente e veramente umani da interpretare.

Qui, ad esempio, i tipi sono tutti costruiti e di maniera: pure Hartmann, Hinz, la Höflich, la Winter arrivano in taluni momenti a dare ad essi una rappresentazione umana ed anche interiormente solida. Così tutti gli altri elementi che li attorniano.

CARNET DE BAL

(CARNET DI BALLO)

Produzione: Sigma Productions (Francia) - *Regista*: Julien Duvivier - *Interpreti principali*: Marie Bell, Harry Baur, Pierre Blanchard, Fernandel, Louis Jouvet, Raimu.

LA TRAMA

Cristina vive triste e solitaria in un vecchio castello. Da poco le è morto il marito che l'ha costretta ad un'esistenza monotona.

Il notaio consiglia alla signora di viaggiare. Cristina si lascia persuadere e prima della partenza, sfoglia e distrugge vecchie carte. Fra queste vi è un « carnet » di ballo, di quando aveva appena sedici anni. Sul libriccino si leggono i nomi di dieci uomini.

Nella mente di Cristina si precisa ora un progetto che darà forse uno scopo ai suoi viaggi: ritrovare gli amici del passato. Riesce a procurarsi gli indirizzi. Dalla città alla provincia, dalla provincia alla campagna, dalla Francia all'estero, Cristina va alla loro ricerca. E accadono incontri tragici, malinconici, buffi, sorridenti. La fine di questo pellegrinaggio conduce Cristina presso Fabiano, il solo che sia restato nella piccola città di provincia dalla quale sono tutti partiti. E siccome proprio quella sera vi è il ballo anniversario, nel quale venti anni prima si cristallizzarono tutti i suoi sogni di giovinetta, Cristina chiede a Fabiano di accompagnarla. È l'ultima disillusione. Al suo ritorno al castello trova l'indirizzo dell'ultimo suo amico: di Gherardo. Cristina corre da lui e scorge, abbattuto su una sedia, un gio-

vane, quasi un fanciullo, e come alza la testa essa rivede con commozione lo stesso volto bello e romantico di colui che aveva amato. Alle sue domande il giovinetto, Giacomo, risponde semplicemente: « Mio padre è morto da otto giorni... ».

Cristina comprende che nulla può far rivivere il passato. In ricordo del suo primo, del suo unico amore, Cristina adotta Giacomo: su lui riverserà un amore che ormai non è che tenerezza materna.

Duvivier è uno di quei fenomeni che ogni tanto il cinema francese si compiace di far nascere: considerato per molti anni come uno dei mediocri registi commerciali francesi, il suo nome era affidato principalmente, per i cineasti d'avanguardia, a un curioso film che ricuciva insieme pezzi delle pellicole più interessanti apparse fra le origini del cinema e il 1924. Per il resto la sua opera era passata inosservata. Quando due o tre film commerciali in cui c'era qualcosa di più del solito cominciano ad attirare l'attenzione su lui (il pubblico italiano rammenterà forse *Allò Parigi! Allò Berlino!*) e improvvisamente ecco *Poil de Carotte* un film tecnicamente sapiente e interessante, eppoi *La Bandèra*. Bastarono questi due film a fargli una fama in tutto il mondo; e quello che era considerato soltanto come « un bon artisan » divenne di colpo regista moderno, artista, e poco manca a capo scuola.

Quali sono le reali qualità di Duvivier, quelle che gli hanno permesso una così rapida affermazione? Prima di tutto una profonda conoscenza del cinema nel senso di portata sul pubblico, poi una grande abilità nel vestire di poesia certi grossi effetti che in mano ad altri registi sarebbero soltanto effettacci. Quando il pubblico italiano vedrà *Pepé le Moko* potrà controllare queste asserzioni. C'è poi un'altra reale qualità interiore del regista: ed è quella di un certo senso misurato e concreto della realtà, di un certo modo di impostare con semplicità schematica e con immediata aderenza problemi psicologici complessi. Duvivier ha il gusto della chiarezza: e questo è un merito innegabile di fronte alla cinematografia che non tollera, per la sua stretta oggettività, elementi interiori che non abbiano trovato in precedenza una loro chiarificazione plastica. Per Duvivier ogni problema psicologico si trasforma quasi insensibilmente in problema di istinto. Si potrebbe dire, con termini matematici che egli riduce ogni equazione a un sistema di primo grado: una certa eleganza nella soluzione di questo sistema e quel suo particolare modo di intendere la forma cinematografica come fondamentale contrapposizione di elementi opposti, come serie di contrasti che tro-

vano nella loro espressione quasi una fusione, quella sua indeterminatezza esteriore di fattori interiormente determinati, gli consentono di dare ad ogni suo film un carattere di profondo interesse per il pubblico e in pari tempo una larga materia di analisi critica.

Tutte le sue qualità e tutti i suoi difetti sono contenuti in questo *Carnet de bal* presentato a Venezia con grande successo. Le sue qualità gli hanno consentito di dare al film un suo carattere lirico, dettato in parte dal motivo elementare che è al fondo del soggetto e che ne ha fatto un film desolato e tristissimo anche se il pessimismo letterario di Duvivier ha preso le cose, salvo in qualche momento, con una certa tranquilla esteriorità. Le promesse della giovinezza non sono mai mantenute dall'età matura e il mondo si trasforma intorno agli uomini così profondamente da trasformare loro stessi e da renderli irriconoscibili. Questo vuol dire il film, e questo dice realmente; ma lo dice con troppa metodicità, con troppa precisione. Spinta quasi fino all'artificioso.

Lo spunto stesso del soggetto è meccanico: un'equazione, come si diceva prima. Dalla premessa di alcuni nomi si parte in quarta verso alcune storie, sintetizzate nel punto estremo in cui s'incontrano con il filo della vicenda. Una donna vuol rivedere gli uomini che le hanno detto di amarla nella sua prima giovinezza: con la regolarità di un mazzo di carte che si sfoglia questi uomini passano sullo schermo con la loro vita quale il tempo l'ha ridotta e quale l'ha ridotta un po' la donna stessa. Il viaggio è previsto, preordinato, razionale: è un po' una crociera CIT sentimentale. E in parte letteraria. Alcuni di questi sketch (poichè in fondo il film non è che una serie di sketch che si seguono, ordinati intorno al viaggio della donna) hanno sapore lievemente teatrale. La galleria di figure si anima raramente, sebbene l'elemento introdotto in essa dalla presenza improvvisa della donna sia talvolta sfruttato con somma abilità e con impeto cinematografico.

E c'è poi, un uso troppo frequente di trucchi cinematografici che sostituiscono una reale emozione. Valga d'esempio il passaggio dalla sala da pranzo della villa al ballo, e la serie dei ricordi che completa la sequenza, fino alla materiale presenza del ragazzo, in cui un facile uso della dissolvenza, della sovraimpressione, del rallentamento, delle voci misteriose e delle apparizioni viene a distruggere proprio quell'oggettivismo cinematografico che è senza dubbio una qualità del regista. E non ci piace affatto (e lo troviamo retorico, di quella retorica tecnica che era il successo dell'avanguardia di quindici anni fa) il modo di ripren-

dere con la macchina inclinata un ambiente che i francesi chiamerebbero « disassato », cioè squilibrato. Nell'insieme l'ambiente era reso benissimo attraverso elementi cinematografici assai più reali e potenti che non lo squilibrio della macchina da presa, che è inutile e assai meno efficace di quanto non sia quel passaggio continuo del carrello a grue che sconvolge il cervello. È l'uso di una tecnica in funzione di espressione che ha permesso a molti di sostenere che il cinema non è che un'arte meccanica.

Comunque il film è un'opera interessante, piena di osservazioni acute e animata qua e là da un lirismo veramente e profondamente cinematografico. S'è detto che il film è teatrale come costruzione e letterario come spirito: occorre tuttavia riconoscere a suo merito che ogni sketch preso a sè costituisce qualcosa di realizzato anche dal punto di vista cinematografico. Certe trovate di regia portano in ogni sketch un senso di atmosfera resa con evidenza fino al realismo e sempre in maniera visiva. Nello sketch di Blanchard è il carrello a grue; nello sketch di Baur è quella scala che conduce alla scuola di canto; nello sketch di Jouvet è il giuoco di situazioni fra l'amore che rinasce e il furto che si sta compiendo. Questo è, forse, lo sketch meglio interpretato di tutto il film: Jouvet ottiene con una chiarezza ed una evidenza di mezzi veramente notevole degli effetti di illuminazione psicologica interessantissimi. In questa serie di trovate si riconosce il regista di *Bandèra* e *Poil de Carotte*, si riconosce per l'uso fatto della concreta materia visiva portata a espressione attraverso una sensibilità tutta oggettiva e costruttiva.

L'interpretazione è eccellente da parte di tutti: oltre al Jouvet notiamo la Rosay e Blanchard, Fernandel, Raimu e Baur (eccezionalmente non *gigione*) come i maggiori fattori di una recitazione perfettamente equilibrata e profonda. Marie Bell ha poco da fare: ma quel poco lo fa con grazia e con sentimento. La fotografia è eccellente anche essa: ricorda un po' negli esterni quella di *Poil de Carotte*, il che significa che anche la fotografia va in parte almeno attribuita a merito del regista.

WINGS OF THE MORNING
(SANGUE GITANO)

Produzione: 20-th Century - Fox Film Corp. (America) - *Regista*: Harold Shuster - *Interpreti principali*: Annabella, Henry Fonda.

LA TRAMA

Nel 1899 in Irlanda Marie, una bellissima zingara, sposa il Conte di Clontarf. Cinque mesi dopo il conte muore in seguito ad una caduta da cavallo e Marie ritorna fra gli zingari. Dopo molti anni essa è di nuovo in Irlanda con la sua bella nipote, Mary. La vecchia zingara è proprietaria di un cavallo « Wings of the Morning », che vuol far correre al Derby per assicurare una dote alla nipote, che è fidanzata allo spagnolo Don Diego.

Maria tenta di montare Wings, ma l'animale, in un folle galoppo, la porta a cadere proprio dinanzi al giovane Kerry, nuovo proprietario del castello di Clontarf. La bellezza della fanciulla incanta il giovane. Egli pure ha un cavallo iscritto al Derby, « Destin Bay », e così si offre di occuparsi anche dell'allenamento di Wings.

Frattanto Don Diego arriva dalla Spagna. Kerry, che non sapeva Mary fidanzata, rinuncia, sebbene a malincuore, ai suoi amorosi progetti.

Pochi giorni prima della corsa il fantino che deve montare Wings si rompe una gamba. Kerry offre cavallerescamente alla fanciulla il suo fantino, pur sapendo che ciò darà la vittoria a Wings. Il gran giorno della corsa arriva. Wings vince. Mary, dopo tante prove di disinteressato affetto datole da Kerry, rinuncia a Don Diego e sposa il giovane inglese.

Dal romanticismo zingaresco al romanticismo sportivo (c'è, senza dubbio, un romanticismo sportivo inventato dagli anglo-sassoni e che poco a poco si va diffondendo sul mondo) questo film ha tutti gli elementi di un melodramma, seppur non arriva mai a raggiungere il clima del melodramma e tende piuttosto alla commedia sentimentale. Non si può dire che la regìa di Shuster presenti caratteri di particolare originalità: è soltanto liscia e assettata. Qualche squilibrio narrativo e qualche incertezza nella costruzione interiore del film trovano compenso in una certa chiarezza espressiva ed in un taglio abbastanza svelto e semplice dei caratteri.

Colore ancora una volta stonato e squilibrato, quanto quello di *A star is born* e anche di più: certi rapporti di verdi smeraldo e rosso mattone negli esterni sono fatti per allegare i denti anche ai critici di più facile gusto.

Annabella interpreta la sua parte con una certa ribelle dolcezza ed una schiva ingenuità amorosa che perfettamente si convengono al suo temperamento. Gli altri le tengono bordone con dignità. Fotografia, come sempre avviene nei film in colore, di dubbio genere.

VICTORIA THE GREAT
(LA GRANDE IMPERATRICE)

Produzione: Imperator Film prod. Ltd. (Inghilterra) - *Regista*: Herbert Wilcox - *Interpreti principali*: Anna Neagle, Anton Walbrook.

LA TRAMA

Nella notte del 20 giugno 1837, la principessa Vittoria, morto il Re, diventa Regina d'Inghilterra.

Vittoria si dimostra subito all'altezza del suo compito, sottraendosi così all'influenza materna ed a quella del proprio consigliere tedesco.

Nel potente ma impopolare primo ministro Lord Melbourne, Vittoria riconosce un abile consigliere e un possibile amico.

Per ragioni di Stato sono decise le sue nozze col tedesco principe Alberto, malgrado l'avversione di entrambi per il matrimonio. Nonostante ciò, l'unione è felice, anche perchè il principe finisce col prendere parte attiva alla vita politica, quantunque ostacolato da principio da Vittoria, che non tollera interferenze. Il peso delle responsabilità e le fatiche logoranti; sopratutto gli sforzi compiuti per evitare la guerra con gli Stati Uniti, menomano la salute del principe consorte al punto che nel 1861 egli muore.

Dopo questo tragico colpo, Vittoria si ritira per lunghi anni dalla politica attiva, ma il fatale cammino del suo regno prosegue attraverso la di lei proclamazione ad Imperatrice delle Indie ed i convegni con gli uomini rappresentativi del tempo, fino al suo giubileo, celebrato nel 1897 con la sfilata dinanzi alla vecchia Regina dei rappresentanti del vasto impero cresciuto con lei.

È questo un film storico nella più ampia accezione della parola? Diremmo di no: è, piuttosto, una biografia romanzata alla Maurois, anche se il più assoluto rispetto degli avvenimenti storici ha presieduto alla sua creazione, anche se nulla vi sia da eccepire dal punto di vista della verità più accertata. Ma il film non ha quel distacco, quella certa lontananza che è propria del genere storico, le figure non sono stagliate in bassorilievo sullo sfondo di un'epoca ma vivono sullo sfondo della loro

stessa vita. Questo è un film umano, che si interessa più allo spirito dei suoi personaggi che non agli avvenimenti grandiosi attraverso i quali passa.

Come una serie di blocchi di fatti si pongono in questo film momenti diversi della vita della Regina Vittoria, considerando questa vita più dall'interno che dall'esterno, assistendo più allo svolgersi della personalità della donna che non al porsi della figura della Regina. Naturalmente donna e regina non si possono, in casi simili, scindere così chiaramente da fare della vita interiore della donna qualcosa di estraneo allo sfondo storico sul quale essa si svolge; ma un vivo e continuo interesse per l'umana verità di Vittoria dà a tutta l'opera un calore di simpatia e di sentimento che la fa assai più viva e aderente al nostro spirito di quello che sarebbe stato un film puramente descrittivo.

Uno dei pregi maggiori del film, oltre a quello che forma la base del film stesso, è la ricostruzione dell'epoca vittoriana, epoca che ancora oggi, malgrado gli anni che sono passati, non si può dire scomparsa interamente dal gusto inglese. la ricostruzione non è solo scenografica, non appare solo nell'arredamento, non si riflette sono negli ambienti, non è, insomma, una ricostruzione di gusto e carattere puramente decorativo. Essa ispira tutto il film e gli dà una sua linea ed un suo senso. Si potrebbe quasi dire che ogni inquadratura, ogni sequenza, ogni episodio è dominato dal gusto di questa ricostruzione.

Naturalmente, data la sua forma speciale, il film è episodico: l'ordine logicamente cronologico degli episodi ha impedito talvolta certi accostamenti di fatti particolarmente significativi, la sua sintesi è lasciata alla sensibilità del pubblico.

Anna Neagle ha dato alla figura della Regina Vittoria un carattere, una vigoria, un rilievo, una inconfondibile umanità, valendosi di una recitazione tutta e sempre cinematografica, a mezze tinte e sfumature. Accanto a lei il Walbrook (l'attore tedesco che ha cambiati nome in Inghilterra) è stato pieno di efficacia e misura e tutti gli altri interpreti, fino alle parti minori, hanno dimostrato eccellenti qualità. Fotografia ottima. Musica interessante.

I CORTI METRAGGI

CRONACHE DELL'IMPERO (*Ist. Naz. Luce* - Italia). — Con un criterio geografico che ottiene anche cinematograficamente un ottimo effetto e colloca con esattezza gli avvenimenti di fronte allo spettatore, queste *Cronache* danno una visione della vita che si svolge nell'Etiopia italiana. Particolarmente interessante in questo numero è la documentazione delle opere di civiltà che l'Italia va compiendo nelle terre conquistate. Rileviamo, tuttavia, che si tratta piuttosto di un giornale di attualità: il documentario vero e proprio di questa immensa, interessantissima ed importantissima materia resta ancora da fare. E, fatto, potrebbe costituire un'arma preziosa di propaganda per l'attività italiana in Abissinia e potrebbe servire a controbattere numerose calunnie estere.

POLO TEAM (*United Artists - Produzione Walt Disney* - America). — La satira di Disney, sempre che satira possa essere chiamata la sua ottimistica maniera di prendere in giro il mondo, si esercita più facilmente attraverso l'opera di pura fantasia che non attraverso quella tendenza alla oggettivazione che si ritrova in questo disegno. Più ancora che una satira questa è una caricatura delle personalità del mondo hollywoodiano riunite intorno ad una partita di polo giuocata da Mickey e dai suoi compagni. Divertente e in taluni punti ritmato con indiavolata eleganza.

SINNESTEBEN DER PFLANZEN (*Ufa* - Germania). — Con questo film si apre la serie dei documentarii scientifici tedeschi che hanno costituito uno degli elementi di maggiore interesse della Mostra. Diretto e realizzato dal Dr. Ulrich K. T. Schulz per il gruppo di produzione del Dr. Nicholas Kaufmann, questo film riunisce taluni esperimenti sulla sensibilità delle piante agli agenti esterni, ottenuti mediante l'applicazione del metodo a giro di manovella che è già in uso da molto tempo presso il laboratorio scientifico della Luce e con il quale il Prof. Omegna ci ha già dato film scientifici di non minore importanza e valore di questi

tedeschi. Basti ricordare *Dall'uovo al pulcino.* Occorre notare che con il metodo « Schlieren » si è anche resa visibile la respirazione delle piante e che mediante l'ausilio di un condensatore estremamente sensibile applicato ad un apparecchio radio si sono amplificati i suoni prodotti dalle piante fino a poterli tradurre in colonna sonora. Due risultati non indifferenti che hanno dato a questo documentario uno speciale interesse dal punto di vista scientifico. Ma anche il profano, trasportato da questi film in un mondo che egli ignora completamente, si appassiona ai problemi che si presentano e segue lo sviluppo del film con una curiosità non molto dissimile da quella che producono i film spettacolari.

STORY OF A DISTURBANCE (*G. B. Instructional* - Inghilterra). — Misto di documentario e di cartone animato sulla formazione dei temporali e dei cicloni il cui interesse, per il pubblico, è tutto fotografico.

WIENER MODE (*Selenophon* - Austria). — Documentario sulla moda austriaca che è un muto (ma sonoro) rimprovero all'Ente Italiano della Moda che, per una manifestazione di tanta importanza, specialmente dal suo particolare punto di vista, come la Mostra di Venezia, non ha pensato a preparare nulla di simile. Con un pubblico cosmopolita e raffinato quale quello degli spettacoli della Mostra veneziana si è perduta una occasione non solo eccellente ma forse senza eguali per far sapere alle dame di tutto il mondo che esiste una moda italiana e per far vedere ed ammirare dei modelli di marca italiana. Speriamo che l'anno prossimo si pensi a questo. Il documentario austriaco è intelligente, abile, ben montato e ben fotografato, anche se, nell'intento di far vedere tutto, finisce per stancare un po'. In questo genere di film occorre una severa scelta per non cadere in inutili lungaggini. Comunque la presentazione di ogni abito nel suo ambiente naturale e la scelta delle indossatrici danno a questo film un interesse che coopera largamente all'effetto propagandistico.

ALPIN CLIMBERS (*United Artists - Prod. Walt Disney* - America). — Uno dei più graziosi cartoni animati di Disney. Qui siamo veramente nel campo della satira. Il grosso San Bernardo è un puritano che finisce per ubbriacarsi nel più sconcio dei modi. Alcune trovate divertentissime, fra cui quelle del papero, che rischia di soppiantare topolino nelle

simpatie del pubblico, e un uso eccellente del colore pongono questo disegno nel novero dei capolavori della produzione Disney.

ATLANTIQUE SUD (*Gaumont Franco Film Auber* - Francia). — Documentario di propaganda sui servizi aerei sud atlantici. Il viaggio è certo assai più interessante del documentario.

STATUE PARADE (*Strand Film Co. - Produzione: Paul Rotha - Regìa: Keene* - Inghilterra). — Il teorizzatore del documentario dimostra che un ottimo critico non è sempre un buon direttore di produzione e un buon giudice dei suoi prodotti. Altrimenti non avremmo veduto a Venezia questo documentario che veramente ci sembra al disotto della mediocrità. Le statue di Londra appaiono qui in una sfilata puramente fotografica, senza interesse e senza rilievo salvo nel momento del lavacro. Il finale sulla statua che si corica per addormentarsi è una trovata puerile che dà al documentario un sapore da cartone animato.

SYMPHONIE GRAPHIQUE (*Atlantic Film - Regìa: Maurice Cloche* - Francia). — Un documentario pubblicitario di una grande rivista francese: la parte storica è un po' troppo lunga e il montaggio è troppo lento. Vuol far vedere tutto e spiegare tutto minuziosamente, il che fa ristagnare il ritmo del film. È solo in qualche bella inquadratura e in qualche momento veramente espressivo che si riconosce il regista di *Versailles* e di *Mont Saint Michel*: con questa differenza, che in quei due film a carattere turistico la parte documentaria si adeguava benissimo alla parte informativa dando un complesso di interesse veramente cinematografico, mentre in questo film (furbescamente intitolato con un nome caro all'avanguardia: sinfonia) la parte puramente pubblicitaria opprime con il suo peso la parte documentaria.

WILDE WASSER (*Selenophon* - Austria). — Documentario di propaganda sportiva sull'uso delle canoe nelle rapide. Dà utili insegnamenti ed è abbastanza rapido ed interessante anche per chi non senta la necessità di andare in canoa.

GIORNALE LUCE (*Ist. Naz. Luce* - Italia). — Un'interessante serie di riprese di attualità: giornale normale.

HOME LIFE ON THE MARSTRAS (*G. B. Instructional - Regista: Mary Field* - Inghilterra). — La regista, una nota documentarista inglese che

ha già realizzato altre interessanti opere, è riuscita a cogliere i segreti della vita degli animali di palude con lunga pazienza e con intelligenza di naturalista. Il film è interessante anche se il montaggio, per ottenere effetti narrativi, diviene talvolta artificioso e troppo evidente nelle attaccature.

UNENDLICHER WELTEN RAUM (*Ufa* - Germania). — Illustrazione largamente divulgativa dei sistemi astronomici accompagnata da eccellenti indicazioni istruttive.

COUNTRY COUSIN (*United Artists* - *Produzione*: *Walt Disney* - America). — La favola del topo cittadino e del topo campagnuolo riveduta da Disney in tono burlesco e con spunti polemici contro la civiltà americana d'oggi. Un film che sarà largamente popolare per la sua costruzione narrativa divertentissima e per talune sue trovate originali. Dal punto di vista cinematografico è forse meno importante di altri disegni di Disney.

DANS UNE MINE DE HOUILLE (*Ist. dei Problemi Sociali* - Polonia). — La vita dei minatori ripresa con intenti più documentarii che sociali. Montaggio accurato ma scelta di episodi un po' banale ed affrettata. Si sarebbe potuto dare il senso di questa vita con maggiore efficacia rappresentativa. Così il documentario resta un po' superficiale.

L'ART DES FLEURS AU JAPON (*Chokusai Bunka Shinkokai* - Giappone). — Il titolo dice tutto: si tratta di un documentario ben tagliato e ben montato sebbene un po' monotono nelle inquadrature. La materia è vasta e piena di delicate sfumature che sono rese con discrezione ed intelligenza.

SCUOLA FASCISTA (*Ist. Naz. Luce* - Italia). — Ottima documentazione del rinnovamento della scuola in regime fascista: c'è il senso della accettata disciplina delle nostre scuole e il senso giocondo e pieno di vita che anima l'insegnamento in Italia. Peccato che il montaggio dei diversi pezzi abbia più sapore di ripresa d'attualità che di documentario. Manca a questo film una linea conduttrice ideale capace di dargli una vigoria interiore.

BESUCH EN FRANKFURT (*Ufa* - Germania). — Documentario turistico su Francoforte; a carattere puramente informativo e ad inqua-

dratura decorativa. Talune visioni della città sono scelte con intelligenza e con cura.

RÖENTGENSTRAHLEN (*Ufa* - Germania). — È questo il più impressionante documentario scientifico presentato alla Mostra. Il soggetto e la regìa sono del Dr. Martin Rikli. La produzione è del Dr. Kauffmann. Le riprese sono state fatte nel reparto dei raggi Röentgen diretto dal Prof. Janker, che ha assolto nel film funzioni di consigliere tecnico, alla Clinica chirurgica di Bonn diretta dal Prof. Redwitz. Per la prima volta assistiamo ad una ripresa cinematografica ai raggi X, ripresa che ha il vantaggio di essere sonora e parlata, il che ci consente di assistere perfino al meccanismo di formazione della parola nella gola di un essere umano vivente. L'impressione prodotta da questo film sul pubblico dei profani (il pubblico dei tecnici si interesserà particolarmente alla eccellente qualità della ripresa ai raggi Röentgen, realizzate per la prima volta con metodi nuovi) è di carattere puramente emozionale; investe la sensibilità più ancora che l'intelligenza. Vedere sullo schermo uno scheletro che si pettina o che, con macabra vanità, si mette il rossetto sulle labbra dà indubbiamente un brivido profondo. È dell'« ecclesiaste » in cinematografia. Nessun film riuscirà mai a dire come questo che tutto è vanità: anche la bella ragazza che troviamo così interessante in un primo tempo e così orribile non appena i raggi X entrano in funzione. Penso che si potrebbe arrivare perfino alla creazione di un film spettacolare nel quale i raggi X avrebbero la loro parte. E sarebbe un film indubbiamente malsano. Perchè noi non vogliamo sapere se nel nostro corpo le ossa si muovono in un determinato modo: questo interessa soltanto, o deve interessare soltanto i medici e chirurgi. A noi interessa l'effetto che quelle ossa muovendosi producono, un pugno in faccia a un nemico o una carezza ad una bella amica. Comunque il film ha veramente un carattere spettacolare originalissimo. E non è chi non veda l'interesse scientifico che l'innovazione può presentare, consentendo in moltissimi e diversissimi casi diagnosi assai più accurate che non quelle compiute attraverso la palpazione o attraverso la fotografia immobile delle posizioni ossee.

PROCESSIONS ET CARNAVALS (*Produzione Charles de Dekenkleire* - Belgio). — Con intenti folkloristici e con un evidente sforzo cinematografico di montaggio e di inquadratura questo film non riesce che ad annoiare. C'è una monotonia indubbia e c'è una ingenuità di ripresa che toglie ogni sapore.

LE CHEVAL HONGROIS (*Magyar Film Iroda* - Ungheria). — Film propagandistico delle razze equine ungheresi. Interessante per gli appassionati, ma un po' lungo e ineguale per il pubblico dei profani.

TIERGARTEN DES MEERES (*Ufa* - Germania). — Un film a colori sulla vita dei crostacei nei fondi marini. Anche questo documentario prende un carattere spettacolare e drammatico dalla diretta visione della vita animale, con la sua lotta perenne e il suo perenne agguato. Noi ignoriamo il colore dei fondi marini; così quello che ci presenta il film, anche se per caso è falso, non ci disturba affatto. Taluni momenti del film sono veramente emozionanti. Valga per tutti la lotta di due aragoste per il possesso di una tana: una sequenza degna dei più riusciti film d'avventure.

MUSIC LAND (*United Artists* - *Produzione*: *Walt Disney* - America). — La lotta fra la musica classica e la musica moderna di jazz veduta in maniera caricaturale ed allegra. Malgrado il suo successo non è dei migliori cartoni di Disney: trovate ed elementi troppo facili lo banalizzano.

HAMBURG (*Tobis Melofilm* - Germania). — La vita di Amburgo è ripresa in questo documentario con molta vivacità e con esatto senso di ritmo: la parte turistica talvolta si sovrappone un po' troppo al documentario e lo spegne, ma talune sequenze, come quella del porto, hanno carattere e linea eccellente.

GIORNALE LUCE (*Ist. Naz. Luce* - Italia). — Giornale d'attualità, interessante e ben coordinato.

TIGHT LINES (*South African Film Company* - Sud Africa). — Un altro documentario sul viaggio di un aeroplano in servizio civile. Interessante per le plaghe semideserte che l'apparecchio attraversa. Dal punto di vista cinematografico nulla da notare. Dal punto di vista aviatorio è da notare che l'Italia che possiede le linee civili più perfette del mondo non ha mandato a Venezia, dove è riunito quel pubblico di cui s'è parlato prima, nessun documentario atto a far la propaganda alla sua aviazione civile.

HYDRA (*G. B. Instructional* - Inghilterra). — Film scientifico di carattere strettamente didattico.

MANNESMANN (*Ufa - Regìa: Walter Ruttmann* - Germania). — Ritorna il Ruttmann documentarista della *Sinfonia di una grande città*, ma un Ruttmann che non ha dimenticato affatto l'esperienza italiana di *Acciaio*, film nel quale è mancato completamente il necessario equilibrio spettacolare-documentario, per deficienze di sceneggiatura, ma in cui passavano due o tre sequenze di origine documentaria di indubbio interesse. Con *Mannesmann*, un film realizzato con mezzi finanziari e tecnici addirittura colossali (costo del film: circa 1.000.000 di lire), siamo nel campo in cui Ruttmann può dare il meglio di sè stesso. Più ancora di quanto abbia dato, forse. Il film è infatti un'opera di alta lirica meccanica. Tanto lirica che talvolta la materia bruta si fa quasi forma astratta: ci sono dei momenti in cui il documentarista ci rammenta il cineasta d'avanguardia di *Rithmus 1921* e in cui passano come rapidissimi ricordi elementi del *Ballet mécanique* di Léger e inquadrature che rammentano *Cinéma anémique* di Duchamp. E questo è il solo difetto del film: che sembra qualche volta compiacersi troppo della forma della materia che impiega, dimenticando la sostanza oggettiva che anima la materia stessa. Si tratta, però, di un'opera di carattere e valore eccezionale per la magnifica adeguazione dei suoi ritmi alla linea di documentazione, per certe sequenze in cui la stretta oggettività delle cose assume valore pienamente significativo e in cui Ruttmann è riuscito a trarre dalla materia non soltanto gli aspetti significativi ma addirittura una rivelazione vera e propria di contenuti interiori.

OLD WILL (*United Artists - Prod. Walt Disney* - America). — Ecco una lirica in disegno animato. Raramente Disney è arrivato ad ottenere effetti così delicati e romantici, un ritmo così dolce e in pari tempo così efficace, una tonalità generale così suadente. Questo vecchio mulino è qualcosa di più di una favola: è un piccolo poema.

DEUTSCHLAND (*Produzione: Atelier Noldan - Sistema a colori: Berthon-Siemens* - Germania). — Un documentario sulla Germania che, a rigor di termini avrebbe dovuto essere compreso per la sua lunghezza tra i film spettacolari, ma che noi abbiamo inserito fra i corti metraggi per il suo carattere. Ci sono delle riprese veramente interessanti di vita tedesca, particolarmente per quel che riguarda certi aspetti della campagna tedesca, della vita del mare e del costume tedesco. Il film è largo e diffuso, ma non noioso: una estrema varietà di aspetti ha consentito al regista di interessare sempre il pubblico a ciò che si desidera far ve-

dere. Naturalmente, poichè si tratta di un film realizzato in vista del colore, la scelta del materiale è un pochino influenzata dal procedimento: ma nel complesso il montaggio è buono e le inquadrature sono sempre tagliate con un certo gusto. Il sistema Berthon-Siemens è stato usato dal regista Sven Noldan con molta intelligenza: tanta intelligenza che spesso i quadri che appaiono sono tenuti in toni grigi che richiamano i felici tempi oramai sul finire del « bianco e nero ». Certi contrasti di ardesia dei tetti tedeschi con le tegole rosse di altre case e con il candore abbagliante di taluni edifici (candore venato qua e là di bleu e di rosso; ma sono fattori tecnici trascurabili che scompariranno con l'andare del tempo) sono veramente interessanti. Anche talune marine nuvolose, in cui mare e cielo restituiscono una tonalità grigia generica fanno un effetto eccellente. Il film, in complesso, è interessante più ancora che per il colore di cui veste le cose, per le cose stesse che fa vedere.

BUNTE FISCHWELT (*Ufa* - Germania). — Altro documentario a colori sulla vita dei pesci, a toni molto delicati e piacevolissimo per le strane cose che presenta. Ma occorre dire che in questo campo l'Istituto *Luce* ha già realizzato in bianco e nero dei documentari altrettanto interessanti se non più.

LANDSCHAFT UND LEBEN (*Ufa* - Germania). — Film a carattere turistico che presenta con gusto e con vivacità paesaggi e costumi popolari tedeschi.

PRIMAVERA FIORENTINA (*Ist. Naz. Luce* - Italia). — Un buon documentario su Firenze nel momento del suo massimo splendore, a primavera. Un taglio intelligente ed un abile montaggio danno a questo documentario un suo carattere di particolare interesse turistico, anche se in qualche momento il ritmo ristagna in visioni di carattere puramente decorativo.

IL VIAGGIO DEL DUCE IN SICILIA (*Ist. Naz. Luce* - Italia). — Cronaca del viaggio trionfale del Duce in Sicilia, e cronaca giornalisticamente bene eseguita, ampia, interessante, anche se non molto variata. Il documentario l'ha fatto, si può dire, l'immensa marea di popolo che in ogni luogo s'è riunita attorno al Duce a testimoniargli la sua devozione e ad esprimergli il suo affetto: e infatti questo è uno degli aspetti più interessanti di questa cronaca. Folle enormi, nelle grandi città, piccole folle

nelle piccole città, ma ovunque un solo senso che colpisce l'attenzione dello spettatore: la presenza di un *popolo*. Nessuna di queste folle ha carattere *locale*, in nessun luogo il Duce è stato accolto dagli abitanti di un paese, ma dapertutto quegli uomini e quelle genti che salutavano al passaggio il Duce hanno sentito profondamente di esprimere nel loro saluto il saluto del popolo italiano tutto, si sono sentiti parte integrante dello spirito della Nazione, hanno dato con il loro grido, il grido di tutta l'Italia. Questo si sente dalla cronaca cinematografica: e non è piccolo merito. Anche se dal punto di vista cinematografico (e perciò anche politico e propagandistico) si sarebbe potuto fare un film assai più *documentario* che non questo, che resta sempre nel campo della attualità. Però un'attualità ben ripresa, ben fotografata e ben montata.

THE BLUE AND SILVER WAY (*African Film Production* - Sud Africa). — Opera di scarso interesse sia cinematografico che documentario.

KYOIKU NIPPON (*Chokusai Bunka Shinkokai* - Giappone). — Interessante documentazione della istruzione al Giappone realizzata con cura e con abilità cinematografica.

L'INCORONAZIONE DEL RE D'INGHILTERRA (*Gaumont British News* - Inghilterra). — Cronaca della incoronazione: nessun interesse cinematografico; carattere strettamente d'attualità.

THE WAY TO THE SEA (*Strand Film Production* - Inghilterra). — Le vie che da Londra conducono al mare: modesta documentazione a carattere turistico.

UFA WOCHE FÜR VENEDIG (*Ufa* - Germania). — Un giornale d'attualità tedesco con alcuni brani interessanti e in genere un buon tono di realizzazione.

KLAR SCHIFF ZUM GEFECHT (*Tobis Kultur* - Germania). — Vita di una nave da guerra tedesca: ottimo effetto propagandistico.

AVENTURE EN ATLANTIQUE (*Atlantic Film* - Francia). — Il viaggio transatlantico di Marcel Hubfeh sulla navicella « Arielle » documentato dal viaggiatore stesso che, secondo quanto si afferma, è solo sulla nave. Interessante in certi momenti per delle riprese di alto mare, di momenti

tempestosi del viaggio, di attimi di riposo in pieno oceano. Ma in complesso nulla di particolarmente notevole.

GIORNALE LUCE (*Ist. Naz. Luce* - Italia). — Giornale d'attualità: ottimi i brani sul varo della « Vittorio Veneto ». Il resto interessante e ben organizzato.

RAUM INKREISENDEN LICHT (*Tobis Kultur* - Germania). — Interessante seppure un po' meno spettacolare di altri documentari tedeschi.

TROIS ETUDES (*Laboratorium Filmovo Sentor* - Polonia). — Un film d'avanguardia sperduto nei nostri giorni: commento lirico, pianoforte, danze, tutti gli elementi di quando si credeva che la cinematografia avesse qualche diretta parentela con la musica. Errore gravissimo che ha minato gran parte della cinematografia d'avanguardia. Siamo, qui, nel campo della ricerca di uno pseudo lirismo cinematografico che non esiste, in questo senso. La poesia del cinema è molto lontana da queste deviazioni di carattere letterario.

MISTERIUM DES LEBENS (*Ufa* - Germania). — Il mistero della fecondazione svelato al popolo. Lo schermo per la prima volta è invaso dalle cellule primigenie che si cercano, si attraggono, si fecondano. C'è un fascino profondo in questo film: si sente, guardando i movimenti istintivi della cellula maschile che tende a penetrare nella cellula femminile, di essere prossimi al primo motore della umanità. Ma prossimi come si può esserlo osservando il fenomeno dall'esterno: e il segreto è nell'interno, in quell'interno in cui il cinema non riuscirà mai a penetrare. Pur dall'esterno il fenomeno è interessantissimo e questo film è un vero piccolo capolavoro. Il Dr. Ulrich K. T. Schulz e Herta Jülich, realizzatori di questo prodigio microscopico-cinematografico hanno saputo dare alla esposizione scientifica del film un carattere appassionante.

POPEYE THE SAILOR MEETS SINDBAD THE SAILOR (*Paramount - Produzione Fleischinger* - America). — Nonostante le sue allegre trovate questo film non è della qualità di altri che abbiamo già veduto degli stessi autori. È un po' superficiale e le trovate sono più battute umoristiche che non derivazioni di un vero e proprio spirito umoristico.

AUF MOZART SPUREN (*Selenophon* - Austria). — I luoghi che hanno visto nascere e vivere Mozart. Documentario di carattere turistico che si rivolge in particolar modo al pubblico tedesco. Non molto interessante.

IL SEME (*Centro sperimentale di Cinematografia* - Italia). — Circa questo documentario realizzato dal nostro Istituto riportiamo qui quello che hanno scritto alcuni dei principali quotidiani italiani: « Al pomeriggio si è avuto un primo saggio del Centro Sperimentale di Roma. La nostra scuola di cinematografia per registi, operatori e attori ha presentato *Il seme*, un ampio documentario nettamente ispirato dalla vita dell'Italia d'oggi: il buon seme che dà i suoi frutti, nella bonifica della terra, nei rinnovamenti edilizi, nell'educazione della gioventù. Una bella raccolta d'inquadrature sagaci, sovente d'un plastico rilievo, e composte in un montaggio quasi sempre impeccabile; un susseguirsi di sequenze che dicono la bella maturità dell'anonimo allievo che le ha create. (*La Stampa* - Mario Gromo); « Molto interessante la proiezione di un cortometraggio, *Il seme*, realizzato dagli allievi del Centro Sperimentale di Cinematografia.

Prima loro opera organica, rivela un notevole grado di organizzazione e di scelta di idee (vivaddio, un documentario costruito sopra un'idea, sopra un'interpretazione di fatti e di cose!) oltre che un preciso senso cinematografico nell'inquadratura non eccessiva ed anzi sempre precisamente funzionale ». (*Il Lavoro Fascista* - Domenico Meccoli); « Un cenno speciale merita ancora il cortometraggio *Il Seme* (prodotto dal nostro Centro Sperimentale di Cinematografia e presentato nella riunione pomeridiana), realizzato con notevole cura e delicata sensibilità cinematografica; specialmente la parte centrale, dedicata al rinnovamento edilizio della capitale (con superbe fotografie di vecchi muri che crollano e di nuovi cantieri che drizzano le loro aeree armature verso le nuvole), ci pare pienamente riuscita e meritevole del più sincero riconoscimento ». (*L'Ambrosiano* - Emilio Cerretti).

PELLEGRINAGGIO ALLA MECCA (*Studio Misr* - Egitto). — Documentario lungo e poco interessante, con frequenti ripetizioni e privo di ogni ritmo.

OCCHIATE SUL GIAPPONE (*Photo Chemical Laboratory* - Giappone). — Un buon documentario su usi e costumi del Giappone, su genti e paesaggi. Realizzato con il gusto della informazione non scompagnato da un senso preciso del valore cinematografico delle cose documentate, presentate tutte nella più favorevole delle luci e nella più atta ai fini propagandistici del film. Ha un senso delicato della sfumatura e lascia supporre più di quello che mostri, così da non stancare il pubblico.

FANTASIA EROTICA (*I. R. E. Film* - Cecoslovacchia). — Un film astratto che cerca di rendere attraverso delle forme in moto e sviluppo determinate sensazioni. Questo film si differenzia da molti altri del genere perchè la creazione delle forme è quasi continua e più che procedere per trasformazioni di un disegno iniziale procede per sovrapposizioni di forme susseguenti. E si differenzia anche perchè è un tentativo di rendere sensazioni fisiche più che stati d'animo. La scelta della sensazione dimostra la volontà di arrivare alla espressione di una sensazione comune a tutti gli uomini e che quindi dovrebbe essere facilmente comprensibile a tutto il pubblico. Ma anche le sensazioni fisiche si differenziano da uomo a uomo, almeno nella loro eventuale trasformazione in sensazioni estetiche. Perciò il film resta astratto e non può trovare quella comune rispondenza che è necessaria alla cinematografia e che sola può avere la sua base nella oggettività. Comunque taluni momenti del film rasentano una espressione facilmente percepibile anche alla massa.

DER OLYMPIA-FILM ENSTEHT (*Tobis Tonbild-Syndikat* - Germania). — Questo non breve film ideato e realizzato da Rudolf Schaad con l'aiuto di Otto Lantschner, sotto la supervisione di Walter Traut e musicato da Walter Gronostay, è una documentazione del lavoro compiuto per la preparazione del grande documentario sui giuochi olimpici in Germania. Una specie di documentario di un documentario. È, tuttavia, un film interessantissimo sia per la vastità del lavoro preparatorio che documenta, sia per il lato tecnico della preparazione alla quale ci fa assistere. Costituisce una propaganda non indifferente per il film sulle Olimpiadi che sarà presentato l'anno prossimo. È montato e preparato con molta intelligenza anche se un pochino lento per il pubblico dei profani.

WILNO MIASTO (*P. T. Wilno Film* - Polonia). — Anche questo è un documentario che non presenta nulla di particolarmente notevole da segnalare.

REINEKE FUCHS (*Ufa* - Germania). — Le storie della volpe realizzate per mezzo dei pupazzi mobili, con il sistema del giro di manovella. Film per ragazzi abbastanza divertente ma troppo lungo e reso un po' pesante da una musica mediocrissima e ritmicamente falsa e da un dialogo eccessivo. La parte tecnica è eccellente e la naturalezza dei movimenti è quasi sempre raggiunta, esclusion fatta per qualche primo piano.

MOUNTAIN WATERS (*African Film Production* - Sud Africa). — Documentario sulle cascate del sud Africa; ottima fotografia e paesaggi veramente superbi.

GIORNALE LUCE (*Istituto Naz. Luce* - Italia). — Un giornale che si è fatto particolarmente notare per delle bellissime riprese dell'arrivo della squadra inglese a Venezia avvenuto il giorno precedente. La rapidità della esecuzione non è andata a danno dell'ottimo risultato.

HAVAIAN HOLIDAY (*United Artists - Produzione: Walt Disney* - America). — Cartone animato divertente, con talune sequenze che presentano caratteri lirici abbastanza realizzati. Non è, tuttavia, dei migliori di Disney.

I PREMI

COPPA MUSSOLINI per il miglior film straniero: *Carnet di ballo*, produzione « Sigma », regista Julien Duvivier (Francia).

COPPA MUSSOLINI per il miglior film italiano: *Scipione l'Africano*, produzione « Consorzio Scipione l'Africano », regista Carmine Gallone.

COPPA DELLE NAZIONI per il miglior film di prima visione assoluta nel mondo: *La grande Imperatrice*, produzione « Imperator Film », regista Herbert Wilcox (Gran Bretagna).

COPPA DEL PARTITO NAZIONALE FASCISTA per il miglior film documentario: *Mannesmann*, produzione « U. F. A. » (Germania).

COPPA DEL MINISTERO PER LA CULTURA POPOLARE per la migliore regìa straniera: Robert Flaherty e Zoltan Korda per il film *La danza degli elefanti*, produzione « London Film » (Gran Bretagna).

COPPA DEL MINISTERO PER LA CULTURA POPOLARE per la migliore regìa italiana: Mario Camerini per il film *Il signor Max*, produzione « Astra Film ».

COPPA DEL MINISTERO DELL'AFRICA ITALIANA per il miglior film a soggetto coloniale: *Sentinelle di bronzo*, produzione « Fono Roma », regista Romolo Marcellini.

COPPA DELLA GIURIA INTERNAZIONALE per il miglior complesso artistico: *La grande illusione,* produzione « Réalisation d'arte cinématographique », regista Jean Renoir (Francia).

COPPA DIREZIONE GENERALE PER LA CINEMATOGRAFIA per il migliore soggetto sceneggiato dei film stranieri: *Le perle della Corona,* produzione « Cinéas Sandberg », regista Sacha Guitry (Francia).

COPPA DIREZIONE GENERALE PER LA CINEMATOGRAFIA per il film a soggetto che abbia meglio interpretato le bellezze naturali e artistiche: *Condottieri,* produzione « Consorzio Condottieri », regista Luigi Trenker (Italia).

COPPA CAMERA INTERNAZIONALE DEL FILM per il migliore film educativo: alla produzione dell'Istituto nazionale fascista LUCE (Italia).

COPPA VOLPI per il miglior attore: Emilio Jannings per il film *Il dominatore,* produzione « Tobis Magna », regista Veit Harlam (Germania).

COPPA VOLPI per la migliore attrice: Bette Davis per i film *Le cinque Schiave* produzione « Warner Bros », regista Lloyd Bacon, e *Kid Galahad,* produzione « Warner Bros », regista Michael Curtiz (Stati Uniti d'America).

COPPA ISTITUTO NAZIONALE LUCE per la migliore fotografia: *Winterset,* produzione « R. K. O. », regista Alfredo Santell (Stati Uniti).

COPPA ISTITUTO CINEMATOGRAFIA EDUCATIVA per il miglior film scientifico: alla U.F.A. per l'insieme dei suoi film scientifici e specialmente per il documentario sui raggi *Roentgen* (Germania).

COPPA DIREZIONE GENERALE PER IL TEATRO per il migliore cartone animato: alla produzione « Walt Disney » (Stati Uniti).

Conclusioni

Più che conclusioni, che dalla materia così presentata i lettori possono trarre da loro, noi vogliamo dare a chiusura di questa rassegna delle indicazioni di massima che sono suggerite dalla diretta visione di questo complesso di opere.

Da questa quinta Mostra due Nazioni escono vittoriose: l'Italia e la Francia. L'Inghilterra le segue con un certo distacco.

Per l'Italia occorre dire che la sua produzione non si è impostă soltanto per le qualità artistiche, industriali e tecniche delle opere diversissime presentate, ma anche e sopratutto per la profonda eticità dei suoi film, eticità che non ha nulla di programmatico o di teorico ma è direttamente scaturita dalla sanità di una razza rigenerata.

Non si può dire altrettanto per la Francia: i cui film hanno caratteri di indubbio interesse artistico, sono, quasi tutti, profondamente intelligenti (*nel senso russo della parola*), *ma mettono a nudo un'etica viziata fin dalle fondamenta da un senso rinunciatario, negativo e pessimista della vita e degli uomini.*

Insomma, tra i film italiani e i film francesi si è determinata questa netta distinzione: i film italiani sono apparsi come la espressione di una cinematografia che conserva ancora le traccie della sua primitività in una certa qual rozzezza di fattura e in una certa imperfezione di particolari, ma ha, della primitività, il carattere sano e virile; i film francesi sono invece perfettamente puliti e lisciati in ogni particolare, accurati e rifiniti nel frammento, come quelle opere che appartengono ad un periodo di decadenza spirituale in cui più che la solidità della sostanza si cura la eleganza della forma.

I film inglesi presentati dimostrano che l'industria si va sviluppando sulle linee di quella americana ma con apporti indubbiamente originali.

I film americani sembrano invece avviati, e quelli che appariranno nella prossima stagione serviranno a confermarlo, verso una critica acerba e serrata della civiltà americana di cui mettono in luce aspetti torbidi e viziati. Questo sforzo di penetrazione nella sostanza stessa della sua civiltà che l'America va compiendo attraverso il cinematografo, sforzo che non si arresta ad una satira esteriore della forma, come poteva già apparire da qualcuna delle commedie che abbiamo vedute l'anno scorso, ma che oramai sulla linea del Godfrey lacaviano o su quella del Mio santelliano, tende a scavare in profondità gli strati più riposti di una malattia pericolosa, è forse lo sforzo che varrà a dare alla cinematografia di Hollywood una sua nuova energia, avviandola verso una rinascita reale. Infatti tutte le opere in cui tale tendenza critica si manifesta sono, per l'una o per l'altra ragione, delle opere interessanti e costruite. Tanto può, in cinematografia come nelle altre arti, un substrato ideale.

L'elenco dei premi reca la testimonianza del grande successo tedesco nel campo del documentario scientifico. Quest'anno la Germania ha raggiunto un grado di perfezione, di intelligenza spettacolare e di valore documentario forse senza eguali. L'opera paziente e tenace dei suoi ricercatori è sostenuta in ognuno di questi documentari scientifici, ed anche nella maggior parte dei documentari turistici, da una profonda sensibilità cinematografica per la quale la documentazione diventa spettacolo e presenta un interesse non solo scientifico ma anche di pubblico. La produzione spettacolare vera e propria, invece, sta ancora cercando una sua via e accanto ad opere di indubbio interesse e di alto valore etico presenta opere di scarsa riuscita cinematografica: l'attendiamo a miglior prova l'anno prossimo.

Delle Nazioni che non appaiono nel consueto elenco delle grandi produttrici occorre notare a parte il Giappone: che non solo ha dimostrato di aver raggiunto un livello artistico considerevole nei documentari ma ha anche dimostrato con un solo film di essere sulla via della creazione di una cinematografia caratteristicamente sua per concezione e forma. Le altre Nazioni sono tutte nel periodo del fermento creativo e ognuna delle opere presentate dimostra delle buone possibilità di sviluppo. Si eccettui la Cecoslovacchia, non per qualità inferiori ma anzi per una maggiore compiutezza della sua produzione che è tuttavia largamente influenzata dalla cinematografia tedesca di ieri.

In complesso nessuna rivelazione, nessun lampo accecante, e nemmeno dei bagliori improvvisi, ma una buona luce media ben regolata.

Note

1. *C'è una serie di film in circolazione, in lavorazione e in preparazione che non può non proporre, a chi ne ha la responsabilità, tre questioni fondamentali. Una estetica o per meglio dire di buon gusto, una morale e una politica. Questi film, è inutile nominarli tutti tanto sono riconoscibili. Riconoscibili e identificabili anche prima che siano finiti perchè figli deformi dei soliti obbrobriosi accoppiamenti. Film che disonorano l'industria cinematografica nazionale anche se fanno ballare la pancia dal ridere a qualche grasso e grosso spettatore.*

Innanzi tutto manca a questi nastri di idiozia quel minimo di decenza artistica e tecnica che si richiede, per esempio anche nella costruzione di un vespasiano. Roba spesso mal fotografata, quasi sempre malissimo registrata con sceneggiature da far accapponare la pelle e interpretazione da cani randagi. Per convincersene vedere come in questi film anche attori che godevano di una certa reputazione fanno a gara a sbracarsi e a guazzare nella volgarità pronti magari a mostrare le loro grosse parti pudende pur di strappare la seconda esplosione di stoltizia all'ahimè! immancabile becero. Perchè la prima va da sè, l'hanno strappata al geniale regista.

C'è un problema morale: e questo è più grave. Questi film sono figli della speculazione la più bassa. Mentre tutta l'industria è disciplinata e controllata e si muove sul piano del superiore interesse nazionale per questi quattro speculatori non vige che una legge: il danaro. Essi godono di tutti i benefici della legge alla pari di quei pochi onesti che compiono sforzi di danaro, d'intelligenza e di lavoro per realizzare opere che siano degne del nostro grande Paese.

Questi film sciagurati non sono nemmeno una scuola di mestiere per i giovani, perchè i giovani — Dio sia lodato — non si prestano a simili sconcezze; servono solo a tenere in piedi i detriti di un mondo rifugiatosi nel settore cinematografico e che deve essere inesorabilmente spazzato. È una questione di moralità.

C'è, poi, un problema politico: il più grave. Questi film partono da soggetti nettamente in contrasto coi presupposti etici del Fascismo. Matrimonio, famiglia, maternità, educazione guerriera tutto diventa spunto per i lazzi e gli sberleffi più volgari. In questi film si può anche vedere una ragazza di venti anni fare il bagno nuda in presenza del fratello maggiore. Si può anche vedere di peggio.

A edificazione dei giovani, dei giovanissimi e dei bambini che affollano i cinema.

Si dice: sono farse innocenti. Si forse, se per innocenti si intende il collega di Raveggi. Ma poi quale obbligo ha la farsa di essere cretina, disgustevole e antifascista?

A questo punto qualcuno dirà: — ma, allora, perchè... — già bravo, proprio questo: allora perchè...

E il perchè dovrà pure un giorno avere la sua risposta.

2. *Per constatare direttamente quanto certa cinematografia che, per diritto puramente legale, si chiama italiana abbia a che vedere con l'Italia in genere e con l'Italia d'oggi in modo particolare, basterà andare in certi cinema ove si proiettano, in prime o seconde visioni, alcuni dei film apparsi in questo principio di stagione.*

Una delle più salde basi dello spirito fascista, uno dei primi motori dell'etica fascista, uno degli elementi fondamentali dell'Italia fascista è, senza dubbio, il « coraggio ». Nel più lato e nel più alto senso. Coraggio fisico (leggi Etiopia e Spagna), coraggio morale (leggi sanzioni). Ora alcuni di questi film hanno come unico elemento comico la « paura ». La più bassa, la più disgustosa, la più ignobile paura. E almeno il film in cui figurano due pseudo-comici porta questa paura lontano dall'Italia e la colloca in un'epoca remota: e questa è una delle pochissime attenuanti che si possano concedere all'opera. Ma altri due film sono proprio film di oggi, film che si svolgono nell'Italia d'oggi, anche se nessun richiamo ci permette di collocarli con precisione nel tempo: ma abiti ed esterni ci indicano l'anno e il luogo dell'azione. Roma, 1937.

Opere farsesche, s'intende; senza nessuna rispondenza con la vita reale, s'intende. Quindi opere di nessuna conseguenza, nè artistica nè etica. E s'intende anche questo.

Ma è ammirevole lo stesso il senso di opportunità, di raffinatezza, di rispondenza ai nostri giorni, che ha spinto i realizzatori di questi film nella scelta dei loro soggetti. Che alla più bassa volgarità di spirito, di atteggiamenti, di recitazione, di tutto, infine, uniscono anche questa bassezza morale che li fa oltre che guitti cinematograficamente anche guitti moralmente.

3. *A criticare la critica c'è da divertirsi un mondo, più che a criticare i film. L'altro giorno si è proiettato in tutta Italia « I Condottieri ». I nostri illustri cinematografari hanno detto che il film era bello, interessante, ma han voluto far sfoggio della loro cultura riempiendo la critica di riserve e di abbondanti riferimenti a Machiavelli (ma quanti lo conoscono davvero?). L'esattezza storica li ha molto preoccupati. Non diremo che avessero del tutto torto, anche perchè non siamo disposti a considerare un film, alla stregua dei nostri colleghi, come un affresco. (A proposito, dalla « Kermesse eroica » in su la parola « affresco » nelle critiche cinematografiche ha avuto fortuna: ma perchè non considerare i film come sinfonie, come architetture? Tanto per variare e visto che la cosa più difficile è considerare un film come film). Proseguendo il discorso, noi ci domandiamo: perchè gli stessi critici sono andati*

in brodo di giuggiole senza riserve a proposito di « Margherita Gauthier » o di « Giulietta e Romeo »? Eppure questi due film non erano certo monumenti di erudizione storica. E ancora: perchè tante riserve per « I Condottieri » e nessuna per « Lasciate ogni speranza », « Gli ultimi giorni di Pompeo » e simili porcherie, che sono stati definiti un'ora e mezza di divertimento? Gli interrogativi si pongono, ma, per dovere di cameratismo, in forma del tutto retorica, poichè guai a voler dar loro una risposta.

4. *« ...la maniera così originale e moderna del grande...», «...questo ispirato virtuoso... », « ...veramente ispirata e larga... ». Quale artista, quale opera d'arte, quale capolavoro, hanno avuto così entusiastiche lodi da un critico cinematografico? L'aggettivo grande in rapporto ad una maniera originale e moderna farebbe pensare, che so, a Kipling, per esempio. Ma il fatto che si tratta di un « ispirato virtuoso » richiama subito alla memoria Paganini. E senza dubbio un'opera ispirata e larga sarà almeno la « Quinta ».*

Controllando il giornale vi accorgerete che si tratta di Fred Astaire, il ballerino americano, in uno dei più mediocri film rivista degli ultimi tempi: « Swing time ».

5. *Le Coppe e il veleno. — Non è il titolo della Nota, perchè le Note su questa Rivista non hanno titolo, ma l'espressione sintetica con cui un'alta personalità politica prima ancora che cinematografica ha definito l'attribuzione di certe Coppe veneziane. Anzi, per essere chiari, particolarmente della Coppa Mussolini a « Carnet de bal » e di quella del Giurì internazionale a « La grande illusion ».*

« Carnet de bal » non è un film politico nello stretto senso della parola, ma è un film pessimista e disfattista dal punto di vista umano e sociale. È un frugare nel torbido e nel malsano che crea un disgusto verso la vita e le cose più sacre: l'amore, il matrimonio, l'amicizia. Questo film potrà anche piacere alle folle, ma in modo del tutto morboso. Esso non servirà certamente altro che a lasciare negli animi l'amarezza e il veleno sottile e ad appannare le illusioni nei sentimenti più nobili e virili.

Il film è ben fatto, senza dubbio e da questo punto di vista l'attribuzione della Coppa può essere stata anche giusta. Per « La Grande Illusion » il caso è ancora aggravato. Un film che non rispetta, sia pure sotto falso pretesto umanitaristico e pacifistico, il sentimento nazionale così connaturato nell'uomo come quello della famiglia, è un film senza dubbio immorale. Basterebbe ne « La Grande Illusion » osservare la velenosissima satira che si fa dell'eroismo e la falsissima umanità della donna tedesca che si concede al prigioniero francese, cioè a uno di quei soldati che le avevano ucciso il marito e i fratelli per convincersi della fredda e polemica cattiveria di questo lavoro. Si è detto: Venezia è una competizione internazionale e occorre essere imparziali. I francesi hanno elogiato questa imparzialità della Giurìa internazionale veneziana nell'attribuzione delle Coppe. Ma i francesi, come ha scritto bene di recente Vautel sul « Gringoire », amano l'imparzialità in senso unico. Infatti, essi si sono opposti non a un premio ma addirittura alla presentazione in sede di Mo-

stra Cinematografica del film americano « Settimo cielo » semplicemente perchè i bassifondi di Parigi vi sono dipinti a tinte un po' fosche. Ma è vero poi che i bassifondi della Villa Lumière possono essere soggetti a diffamazioni? Comunque, le Coppe sono state attribuite e non se ne parli più. Se un altro anno si vuol seguitare su questa linea di imparzialità in senso unico, noi proponiamo che alcune Coppe siano distribuite già piene di veleno. (Elegantoni italiani che frequentate il Giardino delle Fontane luminose del Lido o il bellissimo Cinema ad aria condizionata, godete, godete pure nel leggere il vostro elogio sulla stampa francese che sostiene avere « La Grande Illusion » strappato gli applausi alle vostre mani delicate e riscosso la disapprovazione soltanto dai tedeschi presenti).

6. *Una legge degli Stati Uniti punisce col divorzio la « crudeltà mentale » di un coniuge: quella forma, ossia, di umana indifferenza che allontana due persone più assai dell'urto vero e proprio. Ma temiamo non vi sia nel codice americano una legge per punire la « crudeltà mentale » in fatto di industria e di commercio. Quella crudeltà spietata, quella umana insensibilità, quella speculativa freddezza che ha posto in vendita e lanciato sui mercati di tutto il mondo « Saratoga », l'ultimo film di Jean Harlow.*

Un film che l'attrice ha realizzato solo per metà: e quella metà strappata brano a brano, battuta per battuta, inquadratura per inquadratura, ad un disfacimento non solo fisico ma anche spirituale che il trucco non può celare nè l'abilità del montaggio far sparire. E lungo lo sviluppo del film (là dove non appare, di spalle, con un brano dell'abbigliamento dell'attrice addosso, quel povero fantasma di Harlow che è la controfigura), si sente, ad ogni momento, un'ombra invisibile che pesa sull'attrice, l'umana sofferenza della donna che lotta contro il male fisico per continuare, la disperata ansia di non cedere, di riuscire, perchè cedere vorrebbe dire forse fare la fine di tante altre stelle cadute all'improvviso e finite nella più sciagurata miseria. Ma l'ombra che veglia sinistra questi sforzi disperati non è l'ombra pietosa della morte; è l'ombra fredda, crudele, antiumana dell'industria. Che pesa sulla bilancia del suo reddito la vita che l'attrice perde man mano; e trova che il suo reddito è ancora quello che più conta. E assiste alla lotta con una sola ansia: che si riesca a finire il film, che i milioni impiegati (pochi davvero, perchè il film è povero, sciatto e senza nessuna ricchezza) non vadano perduti per il sentimentalismo di aiutare una donna che muore. E non bada se quei primi piani stanchi, disfatti, in cui la Harlow sembra attendere di finire l'inquadratura come si attende l'ora della liberazione dalla tortura, siano oggi, nella loro macabra evidenza, un atto d'accusa per la sua spietata mancanza di umanità.

E il film s'è finito: tra controfigura e aggiunte di Una Merkel (la quale attrice è veramente eccellente e le quali aggiunte sono incluse nel film con enorme abilità di rimaneggiamento della sceneggiatura) si è arrivati al metraggio necessario. Ecco il film pronto; quale che sia è sempre un film, l'ultimo film della Harlow, un successo di cassetta sicuro anche se l'opera è mediocre dal punto di vista cinematografico ed artistico. Fuori dunque il film.

Fuori, agli spettatori di tutto il mondo, a coloro che ricordano « Sui mari della Cina », « Pranzo alle otto » e via via fino all'ultima « Donna del giorno ».

Quella povera creatura che aveva dato al mondo la sovrana gioia di una bellezza sana, un inno al piacere della vita, un poema di giovanilità e di femminilità prepotente, apparirà per l'ultima volta, disfatta, stanca, ridotta all'ombra di sè stessa, moribonda. Che importa, all'industria? Poteva la fredda crudeltà mentale del commercio lasciar morire in bellezza una delle più belle creature che il mondo abbia amato? Poteva, l'industria, compiere il gesto da gran signora di bruciare l'ultimo film non della Harlow ma di una morta che recita?

In Germania tempo fa era finita la realizzazione di un film che costava circa sette milioni. Il film non era riuscito quale lo si voleva. E il negativo fu bruciato. Ma la Germania è in Europa, se Dio vuole!

7. *Uno dei tanti giornali « tecnici per esercenti » della nostra cinematografia, formula che si traduce in linguaggio povero « giornali di pubblicità per i noleggiatori », pubblica un numero interamente consacrato alla pubblicità al film francese. L'articolo di fondo parla di « Carnet de bal » e della Coppa Mussolini: è intitolato « La Mostra di Venezia e il valore di* un *premio ». Ignora completamente che a Venezia le Coppe Mussolini sono due: una della quali è stata data ad un film italiano: « Scipione l'Africano ». Anche nell'accettare gli ordinativi di pubblicità, però, non bisogna esagerare.*

8. *Nello stesso numero di cui sopra abbiamo una riprova della mentalità dei nostri commercianti cinematografici. C'era una volta un certo Puschin, che le storie letterarie del mondo si ostinano a considerare come un grandissimo scrittore, il quale ha scritto un racconto che ha attratto l'attenzione di Merimée, che lo ha ridotto, di Ciaicovschi, che ne ha fatto un'opera. Il racconto si intitola « La dama di picche ». Se n'è fatto un film e l'edizione italiana ha cambiato il titolo celebre in quello banalissimo e giallognolo « Il Demone del Giuoco ». Oh, anima di Carolina Invernizio!*

Sezioni cinematografiche dei Guf

RAPPORTO ANNUALE DEI FIDUCIARI DEI CINEGUF

Il consueto rapporto annuale dei Fiduciari dei Cineguf presso il Ministero della Cultura Popolare sarà indetto per l'anno XVI in occasione della inaugurazione dell'anno accademico del Centro Sperimentale di Cinematografia.

I Fiduciari si tratterranno a Roma per alcuni giorni per rendersi conto della organizzazione e del funzionamento del Centro Sperimentale.

Tale rapporto sarà tenuto entro il mese di novembre.

PREMI ASSEGNATI AI CINEGUF MEGLIO ATTREZZATI

In seguito alle ispezioni effettuate d'accordo con la Segreteria dei G.U.F., la Direzione Generale per la Cinematografia assegna i seguenti premi ai Cineguf sotto indicati:

Cineguf di Napoli	L.	1.200
Cineguf di Bari e Padova a pari merito, ciascuno L. 650 .	»	1.300
Cineguf Genova	»	500
» Milano	»	500
» Torino	»	500
» Venezia	»	500
» Firenze	»	500
Totale . . .	L.	5.000

INIZIO DI PROIEZIONI A FORMATO RIDOTTO

Durante il convegno dei Fiduciari delle Sezioni Cinematografiche a Como è stata considerata l'opportunità di organizzare un certo numero di proiezioni cinematografiche con film realizzati dai vari Cineguf. Per iniziare immediatamente questa particolare attività si proporrebbe il seguente calendario di proiezioni alle quali bisognerebbe dare un particolare rilievo lanciandole molto bene e richiamando in modo particolare su tale avvenimento l'attenzione degli ambienti che possono essere interessati allo sviluppo di tali iniziative. Per ogni informazione o proposta rivolgersi all'Ufficio cinematografico dei G.U.F. di Roma.

Roma 25 ottobre
Milano 5 novembre
Torino 8 novembre
Genova 12 novembre
Bologna 16 novembre
Firenze 12 novembre
Napoli 24 novembre
Bari 28 novembre

Le pellicole prescelte per questo primo ciclo di proiezioni sono le seguenti:

Uno della Montagna (corredato di tutte le didascalie) del G. U. F. di Napoli; *Il Caso Valdemar* e *Con picozza e rampone* del G. U. F. di Milano; *Cuore* del G.U.F. di Padova; *A Villa Rosa è proibito l'amore* del G. U. F. di Udine; *Zoo* del G. U. F.

di Roma; *Uomo di mare* del G.U.F. di Pola; *Medicina e Sport* del G.U.F. di Firenze; *Pescatori del Sud* del G. U. F. di Bari; *Ginevra degli Armieri* del G.U.F. di Milano (Cartone animato).

COSTITUZIONE DI CIRCUITI PER LA DIFFUSIONE DI PROIEZIONI IN 16 mm.

Per quanto riguarda la costituzione di circuiti per diffusione di film 16 mm. si riterrebbe opportuno costituire in un primo tempo i seguenti centri di smistamento che agirebbero in collegamento con l'Ufficio Cinematografico dei G.U.F.:

G.U.F. Milano per la Lombardia, il Piemonte, la Liguria, l'Emilia.

G. U. F. Padova per le Venezie.

G.U.F. Roma per il Lazio, la Toscana, la Sardegna, l'Abruzzo.

G.U.F. Napoli per la Campania, le Puglie, la Calabria, la Sicilia.

I G.U.F. prescelti per questa nuova attività sono pregati di inviare al più presto alla Direzione Generale per la Cinematografia, il programma che intenderebbero svolgere riferendosi ai film da scegliere e considerando questa iniziativa anche dal punto di vista tecnico ed amministrativo. Saranno pubblicati riassunti delle proposte pervenute e relative osservazioni nella presente rubrica.

LUIGI FREDDI - DIRETTORE

LUIGI CHIARINI - VICE DIRETTORE RESPONSABILE

«LABOREMUS» Via Capo d'Africa, 54. Telef. 74.633 - Roma